OMBRE ROSSE

8

Biblioteca Gino Bianco

OMBRE ROSSE

Rivista di cinema numero 8, dicembre 1969.

Spedizione in abbonamento postale IV gruppo, 2° semestre 1969.

Redattori Paolo Bertetto, Goffredo Fofi, Gianfranco Torri, Gianni Volpi / **collaboratori** Piero Arlorio, Oscar Chiantore, Paolo Gobetti, Franco Mogni, Massimo Negarville, Paolo Odasso, Giovanni Raboni, Manlio Regaldo, Gianpaolo Tescari / **corrispondenti** Michel Ciment, Parigi; Román Gubern, Barcellona; Fernando Solanas, Buenos Aires; Tomas Perez-Turrent, Città del Messico; Geoffrey Nowel Smith, Londra; Jean Marie Deconinck, Bruxelles; Peter Branningan e Irwin Silber, New York; Engin Ayça, Istanbul; L. e D. Lay, Haway; Miguel Torres, L'Avana / segretario di redazione: Gianfranco Torri; direttore: Gianni Volpi; responsabile: Paolo Gobetti; redazione: via Vela 35, 10128 Torino

Illustrazioni per questo numero ringraziamo l'Italnoleggio Cinematografica, la Warner Bros, la Paramount, Carlos Diegues, Bruno Torri / stampa: Fratelli Scaravaglio & C. / autorizzazione del Tribunale di Torino n. 1870 del 27-4-1967.

Abbonamenti a 4 numeri L. 1500 (sostenitore L. 5000), da versare esclusivamente sul ccp 2/44787 intestato a G. Torri; specificare da che numero deve decorrere l'abbonamento (i primi 3 sono esauriti) / per gli abbonati: se nello spazio qui a fianco compare un segno colorato, vuol dire che l'abbonamento è scaduto: preghiamo di rinnovarlo al più presto, oppure questo è l'ultimo numero che verrà spedito.

Distribuzione Piemonte, Liguria: Elio Benoldi, via Mercantini 4, 10127 Torino; Lombardia: Italico Cappellano, via Bartolozzi 23, 20137 Milano; Tre Venezie: Paolo Massaro, via G. Galilei 23/25, 35100 Padova; Emilia Romagna, Toscana, Umbria: Sergio Budai, via S. Stefano 75, 40125 Bologna; Lazio, Abruzzo Molise: Roberto Napoleone, via Germanico 109, 00192 Roma; Campania, Puglia, Calabria, Sicilia, Sardegna: Giuseppe Giudici, via Latilla 4, 80134 Napoli.

La rivista è in vendita nelle seguenti librerie: Abano Terme: Abano Libri; Alba: Cinecircolo « Il gallo »; Bari: Cravero; Bergamo: La Bancarella; Brescia: Amante; Bologna: Feltrinelli, Palmaverde, Zanichelli; Cagliari: Murru; Catania: Agenzia Einaudi, La Cultura; Como: Edicola Pipitone; Cosenza: Circolo « Mondo nuovo »; Cremona: La Rateale; Firenze: Feltrinelli, Marzocco; Genova: Feltrinelli-Athena, Vallardi; La Spezia: Circolo « Charlie Chaplin », Rescio; Mantova: Minerva; Mestre: Galileo; Milano: Algani, Casiroli, Corsia dei Servi, Centro Univ. Cinematogr., Di Brera, Einaudi, Feltrinelli, La Città, Milano Libri, S. Babila; Modena: Rinascita; Napoli: Colonnese, Dante Alighieri, Deperro, A. Guida, M. Guida, L'incontro, Leonardo, Macchiaroli, Minerva, Treves; Padova: Draghi, Liviana; Parma: Universitaria; Palermo: Agenzia Einaudi, Dante, Flaccovio; Perugia: Betti, Le muse; Pisa: Feltrinelli, Frantz Fanon; Pordenone: Minerva; Roma: Bocca, Dell'Oca, Ercoli, Feltrinelli, Filmstudio 70, Al Ferro di Cavallo, Godel, Quattro Fontane, Rinascita, Tombolini, Uscita; Rovereto: Kinger; Savona: Dello Studente; Siena: Bassi; Taranto: Filippi; Torino: Age d'Oro, Book Store, Centro Univ. Cinemat., Hellas, Il Torchio, Stampatori; Trento: Monauni; Treviso: Canova, Marton; Trieste: Borsatti, Italo Svevo; Udine: Tarantola; Urbino: La Goliardica; Venezia: El fontego, Serenissima; Verona: Bertani, Ghelfi Barbato; Vicenza: Gall. 2 Ruote.

Copertina in prima: Susan Strasberg e Sterling Hayden in « Sweet Hunters » di Ruy Guerra; in quarta: Anne Wiazemsky e Marco Margine in « Il seme dell'uomo » di Marco Ferreri.

Biblioteca Gino Bianco

SOMMARIO

I 400 colpi 2

Linee

Alla ricerca del positivo, di Goffredo Fofi 3
Il cinema e la negazione, di Paolo Bertetto 10

Il cinema nôvo

Un'avanguardia determinata, di Gianni Volpi 26
Un cinema sempre nôvo, di Carlos Diegues 32
Una canaglia in crisi, di Gustavo Dahl 38
Antropofagia e autofagia, di Joaquim Pedro de Andrade 39

Ruy Guerra

Una stagione di caccia (Sweet hunters), di Giovanni Raboni 40
I segni dell'imaginaire (intervista col regista) a cura di Paolo Bertetto, Michel Ciment, Gianni Volpi 43

Il cinema italiano

Un lungo delirio, di Goffredo Fofi 50
La saga dei Buddenkrupp (La caduta degli dei) di Saverio Esposito 53
L'ultima Thule (Il seme dell'uomo), di Gianpaolo Tescari 56
La presunzione dell'intellettuale (I dannati della terra), di Piero Arlorio 59

Proposte

Nocturno 29, Ah! Ça ira!, Sirocco d'hiver 61

Atti politici

(sezione a cura di Manlio Regaldo e Gianfranco Torri)
1/Il cinema dentro le lotte (Cronaca della lotta alla Rhodiatoce) 65
2/I pidocchi e la balena (Apollon: una fabbrica in lotta) 70

I festival

Vènezia, Pesaro 73

Cronaca del cronopio 77

I film

Il riscatto dei mercenari (Il mucchio selvaggio), di Saverio Esposito 79
Con il sorriso sulle labbra e la famiglia nel cuore (Jerrissimo), di Piero Arlorio 81
Zero in rivolta (Se...), di Saverio Esposito 82
Apologia della polizia (Barbagia), di Simone Dessi 84
Lontano dalle masse (Z), di Valerio Grisoli 87

Biblioteca Gino Bianco

I 400 COLPI

	BERTETTO	FOFI	TORRI	VOLPI	ARLORIO	CIMENT	MOGNI	RABONI	TESCARI
Il mucchio selvaggio (S. Peckinpah)	***	***	***	***	***	**	●	***	*
La caduta degli dei (L. Visconti)	*	*	**	***	*		**	***	**
Je t'aime, je t'aime (A. Resnais)	*	**		*	**	***		*	
Duello nel pacifico (M. Boorman)		*				***	●	**	*
Il seme dell'uomo (M. Ferreri)		**					*	*	●
Jerrissimo (G. Marshall)	*		●	*	***		●●	**	
Z (Costa - Gavras)	*	●		*	●	*	**	*	*
Rapporto a quattro (G. Cukor)	●			*		*	●●	**	
Un uomo da marciapiede (J. Schlesinger)	*	*			●●	●	●	**	
Isadora (K. Reisz)	●●			●	*	***	●	●●	
Verginità indifesa (D. Makavejev)		●●	●	●	●●	***	●	***	
Butch Cassidy (H. Hill)		●		●	●		●	*	●
Satyricon (F. Fellini)	●●	*		●	●●	***	●	●	
Sotto il segno dello scorpione (P. e V. Taviani)		●		●			●	●●	
Se... (L. Anderson)	●●	●●	●●	●	●●	*	*	●	●
I dannati della terra (V. Orsini)	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Porcile (P. P. Pasolini)	●	●●		●	●●	●	●	●●	
Nell'anno del signore (L. Magni)	●●	●●					●	●●	
Barbagia (C. Lizzani)	●●	●●	●●	●●	●●		●●	●●	

In ordine crescente: positivi: * ** *** **** negativi: ● ●●

Biblioteca Gino Bianco

linee

ALLA RICERCA DEL POSITIVO

Queste note non hanno eccessive pretese teoriche, né il rigore che è certo auspicabile ma che, per il momento, è qualità da lasciare agli addetti ai lavori che non fanno altro lungo il giorno. Si pretende solo all'onesta valutazione empirica di una situazione, e a rintracciare da questa il minimo di affermazioni realistiche per una ripartenza della pratica cinematografica su basi possibili, concrete, benché nuove. Da qualche parte bisogna pur ricominciare. E inoltre, siamo coscienti di chiedere **il minimo.** Che possa apparire massimo o spropositato non è che un segno di più del bordello che ci circonda.

1 In mezzo al delirio dei più epilettici individualismi in cui il cosiddetto giovane cinema italiano (e non solo italiano) si muove, la ricerca di un rapporto non malsano tra cinema e cambiamento implica una riconsiderazione dei dati di fondo oggettivi di un sistema economico e sociale solo apparentemente confuso quale è quello che viviamo in questa fase storica. Di conseguenza, anche quella delle strutture economiche produttive e distributive, queste sì con larghi margini di caos e tipiche di quella industria irregolare per eccellenza che è il cinema. Se si vuol fare del cinema, se ci si vuol servire del cinema in funzione collettiva, considerando come tuttora possibile una sua funzione sociale, una sua possibilità d'influenzare e intervenire pari almeno a quella che si può attuare in ogni sovrastruttura (e tutti sanno dell'importanza sempre più grande delle sovrastrutture oggi), è indispensabile partire da considerazioni non interessate, non mitiche, non anarcoidi, sui condizionamenti che le strutture mettono in atto.

Il gioco della regia vale la candela? Cioè: il tempo, l'energia, **i compromessi,** lo smerdamento di certe situazioni inevitabili, **hanno un senso?** La domanda vale per coloro che si preoccupano non tanto o non solo o non principalmente della propria « autoespressione » e della propria smania d'arrivare (nella meschinità della ricchezza cadono molti giovani registi, quasi tutti, assai presto) e intendono debuttare su basi e convinzioni ideologiche un po' più serie. In questa prospettiva alcune domande preliminari si impongono: si pensa, sul piano politico, che la rivoluzione non sia necessaria né scritta nei fatti, e che dunque non ci sia che da preoccuparsi di riforme? oppure la si vede per domani? su medio arco?

Biblioteca Gino Bianco

molto alla lunga? Se il ragionamento e le conoscenze e capacità d'analisi portano a concludere che « la rivoluzione non è una metafora », che non ha scadenze prefissate matematicamente, che la sua (della rivoluzione) ragione è frutto di contraddizioni già presenti e tutt'altro che facilmente risolvibili da parte del « sistema », che — infine — l'ipotesi del medio arco è quella più coerente rispetto ai fatti e rispetto a un programma di lavoro che pure non rinunci a intervenire per accelerare altre possibilità, né che automitizzi il proprio ruolo — allora si sarà costretti a trarne conclusioni che prevedono per forza la contraddizione dell'operare all'interno del sistema in vista della sua distruzione, senza esaltazioni velleitarie e senza i risibili alti e bassi di entusiasmi e crolli cui va soggetto chi le idee chiare non ha o non continui a chiarirsele. E un terzo ordine di domande ancora si pone, fondamentale. A chi serve? Per chi si opera? Ammessa la possibilità di contribuire anche con l'arte, che forme dovrà assumere questo contributo?

2 Due passi indietro ci sembrano utili. Il primo: l'arte come « di più » rispetto all'esperienza vissuta del reale, l'arte come scavo nelle « impossibilità » e nelle limitazioni umane (peso dell'inconscio; malattia e morte; angoscia; ...), l'arte come comunicazione dell'esperienza individuale e partecipazione all'altrui — ci sembrano il portato di una tradizione e di un significato ancora vivi, **se non isolati** da altre opzioni, che dovrebbero essere quella dell'arte come portavoce delle istanze profonde delle masse (rispetto al potere; rispetto al politico) — funzione che è quella da privilegiare qualora non s'intenda muoversi all'interno di un ordine borghese per esserne i cantori o i servi, ma anche indispensabile a chi non voglia limitarsi ad esserne il critico da dentro (con tutta la serietà e la stima che un'operazione di questo genere può ancora dare, e sappiamo tutti che la maggiore arte del secolo nasce in questo ambito) — e quella infine, di agire da introduzione a un « nuovo » collettivo che già affronti, consideri e preveda il momento futuro di identificazione socialista tra esperienza artistica e vissuto quotidiano. Da noi quest'ultima rientra ancora nel campo dell'utopia — ma è anche questo, se si tratta di utopia concreta e di progetto motivato (cioè realizzabile), un terreno da non abbandonare. L'arte come canto (grido) e strumento: e guai a trascurare questo per quello, a non vederli dialetticamente.

Secondo passo indietro: il servizio, parola che spaventa tremendamente certuni e intontisce evasivamente certi altri, è **comunque** una realtà. Dunque, perché non considerare questa scelta con la serietà che le si addice, senza fuggire nella presunzione o nella dimenticanza? Alla entità « pubblico » degli uni, preferiamo certo quella di « popolo », non tanto nell'accezione gramsciana, che ha fatto il suo tempo e ha provocato le diecimila alleanze e gli infiniti riformismi, ma in quella maoista, e pertanto di un populismo che non è quello languoroso di nuova voga. E' proprio qui, sul terreno dell'analisi delle contraddizioni sociali del nostro presente, della lotta tra le classi e delle contraddizioni in seno ad una stessa classe, che il « servizio » può trovare sostanza e concretezza, e partecipare allo sviluppo del nuovo.

Biblioteca Gino Bianco

Una proposta dietro lo splendore narrativo (« Antonio das Mortes » di Glauber Rocha)

3 Una digressione. La crisi della cultura italiana è stata la diretta conseguenza della crisi del PC e della sua egemonia intellettuale, alla quale niente è stato sostituito. Il disorientamento dei giovani registi, ad esempio, è diretta conseguenza di quella. Sulla base di un giusto rifiuto del rapporto mistificato tra artista e popolo, e società, non si è saputo però andar oltre alla denuncia della crisi dei valori, all'eterno borimuginamento più o meno urlato sulla decadenza presunta della borghesia. La quale intanto si inglobava con serena tranquillità tutti quegli intellettuali che Togliatti aveva allevato e privilegiato. Finito il togliattismo, è parso che gli unici modi di superare il vecchio fossero quelli della rabbia e del sarcasmo da parte di alcuni, dell'aggiornamento culturale sulla base delle innovazioni e degli sperimentalismi o linguaggi d'altri paesi da parte di altri. Questi tentativi — dozzine di « giovani » film ormai lo dimostrano — anche quando erano qualcosa di più che non semplici operazioni di riporto, non hanno potuto, ovviamente, colmare nessun vuoto. Alle cosiddette culture avanzate (che si va scoprendo sempre più quanto relativamente lo siano, e quanto i loro vicoli ciechi

Biblioteca Gino Bianco

sian simili a quelli romani, nonostante la tara che va pur fatta tra la metropoli culturale di certa raffinatezza e la provincia approssimativa per definizione. Non sarà, forse, che il rapporto col vecchio è ancora una realtà, nel senso che col vecchio bisogna tuttavia fare i conti? Che le radici vecchie se non vengono divelte con scientifica cura e con gli innesti di nuovo via via necessari rispuntano dove uno meno se le aspetterebbe, e perfino tirano la burla di far apparire più vecchio il nuovo del vecchio, più vecchi — diciamolo provocatoriamente — i vaghi partners dell'avanguardia che non il neorealismo? E' chiaro che questo non vuol dire affatto non tener conto delle acquisizioni, degli insegnamenti che da altre parti ci possono giungere, ma anche tra questi si tratta di vagliare esattamente il nuovo dal vecchio e dal fasullo, e si vedrà allora che molto c'è da imparare, ma solo a patto di riuscire a trasferirlo in un rapporto concreto qui ed ora con una storia che è peraltro sempre più e sempre più dovunque naturalmente internazionale, e col destinatario che ci si sarà scelti e rispetto al quale occorrerà definirsi anche sul piano del linguaggio, se è un dialogo quello che si vuole stabilire. D'altronde, non è un caso che gli insegnamenti più vivi ci vengano proprio da coloro la cui preoccupazione è quella del rapporto con la storia e la realtà del loro mondo e del loro presente.

4 L'analisi delle contraddizioni è un settore d'immensa vastità, benché con priorità definite, decisive. Le contraddizioni, insanabili, del capitale, dei rapporti economici e sociali di sfruttamento nel mondo borghese. Quelle tra classi. Quelle all'interno di una stessa classe (con tutta l'ambiguità della linea che divide sfruttato e sfruttatore, non così definita e rigida come un tempo). Quelle tra vecchio e nuovo nel campo immenso dei valori e dei comportamenti. Quelle all'interno di uno stesso individuo, tra ruolo sociale oggettivo e convinzioni sociali, e così via. Mille altre, specialmente, forse, in un paese così contraddittorio come il nostro e in un periodo così contraddittorio come è quello che stiamo attraversando. Il da fare non manca, e ce n'è veramente per tutti. Ma la scelta di questa strada implica necessariamente l'abbandono del soggettivismo morbido o frenetico di cui offrono spettacolo pressoché tutti i nostri registi giovani e di mezza età (o tacca), tanto di quello consolatorio che di quello che pretende vedere in se stesso validità universale di significato, o anche carica autodistruttiva o distruttiva esemplare. Senza lo sforzo dell'analisi (dell'inchiesta), sia la soggettività borghese di più avanzata auto-analisi e sbriciolamento che quella presunta di sinistra (che aspirerebbe a vedere in sé — nella propria miseria — il nodo delle contraddizioni generali e globali) che la ripetutamente balorda balla dell'intellettuale borghese che parla di sé e delle proprie impotenze rivoluzionarie non servono che agli autori e agli squallidi immediati dintorni, che sono ben scarsamente interessanti sotto qualsiasi rispetto quanto a « presa », diretta o indiretta, sulla realtà. Ma è dunque prevedibile un cinema che possa raggiungere — nella situazione di compromesso imposta dal sistema, di squilibrio e approssimazione intellettuale lasciata dal vuoto d'indicazioni politiche del « partito », e dunque di forzato individualismo — una funzione sociale precisa, in-

Biblioteca Gino Bianco

fluire in qualche modo sulla realtà, « servire »? Certo, proprio perché i facili alibi delle guide partitiche sono morti per un bel pezzo e perché le schizofrenie ideologiche dilagano, si va correndo il rischio di ogni arbitrio e stupidità. Ma questo non fa che aumentare la responsabilità di coloro che, sapendo tutto ciò, pure osano azzardarsi sulla strada della creazione artistica e della realizzazione cinematografica « da sinistra ».

5 Il solo vero intervento positivo sulla realtà è quello politico, si dice. Ma dove comincia e dove finisce la politica? Rifiutando gli schematismi gruppuscolari come gli indiscriminati allargamenti, attribuiamo al cinema una funzione infinitamente secondaria, e purtuttavia con un notevole margine di utilità. Si tratta, dunque, di cercare di capire cosa può portare su binari positivi l'elaborazione e creazione cinematografica. Impresa immane, rispetto alla quale poche indicazioni basilari sono a tutt'oggi possibili, empiriche e « realistiche » prima che teorico-ideologiche. Una prima distinzione la si può già operare su tre indicazioni di fondo. S'accostano al positivo — cioè ad una funzione di chiarificazione e aiuto alla presa di coscienza da parte del « pubblico » della realtà circostante, in modo da favorire le sue possibilità di intervento su detta realtà (settoriale, generale, politica, morale, e così via, a seconda dei casi, ma con continuo riferimento al « tutto ») — quelle opere che contengano, in vario dosaggio, uno o due o tutti, il momento dell'**aggressione**, quello della **spiegazione**, quello della **proposta.** Il primo è il più diffuso ed il più equivoco, proprio perché generalmente isolato, e per ciò stesso sminuito. E' dall'estremo romanticismo, per poi riprendere con le avanguardie degli anni venti, che l'aggressione è in auge, e ne conosciamo a memoria tutti i meriti e gli insegnamenti. Tra i quali ci si è scordati bensì di mettere quello di una certa sterilità. Si continua così ad aggredire una borghesia di cui si dice la morte, quand'essa, come i mostri mitologici, ha tante e più vite e capacità di rinascere e riconsolidarsi, reintegrando nel soldo o cadaverizzando nell'isolamento i suoi figli arrabbiati e parricidi. Sappiamo dunque che la sua funzione è limitata, oggi, e che solo in determinati momenti e su determinati argomenti può ancora essere viva. (Così è stato, per esempio, con « I pugni in tasca ». Radiguet, diciamo, ch'ebbe in Francia una funzione simile. Ma quanti anni addietro?). E può essere ancora viva, a patto di non colpire a casaccio ma con esatta intuizione o valutazione dell'ora e dell'obbiettivo. In ogni caso, è il secondo momento a dover essere oggi quello da privilegiare, la spiegazione. Sulle orme delle elucidazioni critiche operate da registi borghesi come Lang, o Buñuel, o Losey, per esempio, la cui freddezza ha insegnato ben poco ai registi che si vorrebbero non-borghesi, è possibile già stabilire punti di riferimento, nonché di superamento. La spiegazione, la messa a nudo, la critica dell'ordine capitalistico in cui ci si muove, e delle sue morali, dei suoi valori e comportamenti, è stata da quei registi portata avanti fino a una impasse obbligata, oltre la quale hanno esaurito la loro possibilità di incisione, e s'è esaurita quella di utilizzazione loro da parte nostra. Per andare oltre, bisogna essere molto più coerentemente legati alla chiarezza di un metodo (le cui indicazioni di base continueranno ad essere quelle marxiane dell'introduzione alla « Critica della economia politica »); bisogna dunque

Biblioteca Gino Bianco

superare l'ambito borghese dei condizionamenti culturali, porsene al di fuori pur continuando ad intervenirvi. I legami tra particolare e sistema non ne saranno che più lucidi, e oggi più che mai l'interpretazione della correlazione tra i fenomeni e dei fenomeni col loro retroterra e le loro radici è tale, per ognuno di loro, che si può davvero partire da qualsiasi punto (e preoccupazione più individuale, più congeniale al singolo regista) ed arrivare a mettere in luce i collegamenti col tutto senza eccessive difficoltà. Ma occorre aver digerito e assimilato il metodo, e aver chiaro anche il fine. Ed è su questa terza indicazione, quella della proposta, che il problema diventa veramente scottante e difficile, non sulle altre. A questo punto, infatti, se si vogliono superare i due precedenti momenti, bisognerebbe anche tirar le fila delle analisi e delle narrazioni svolte dal film per dire, sia pure allusivamente sia pure con incertezza, quale strada va presa, o quantomeno tra quali strade è possibile scegliere. Questo presume una coscienza e coerenza del regista che dubitiamo si trovi ad ogni angolo di studio. D'altra parte, ogni analisi rigorosa porta in sé i germi della soluzione, e per evitare ogni rischio di realismo socialista è ben probabile che si debba per molto tempo ancora non azzardare proposte. Tanto meglio e tanto peggio se finirà per ora per dipendere dall'argomento da cui si è partiti, e dalla situazione specifica cui ci si riferisce (dalla fetta di « pubblico » cui si intende soprattutto indirizzarsi). La proposta che un film come quello di Solanas e Getino rivolge ai suoi spettatori argentini, non può far testo. Il suo valore sta nel fatto di provenire da un film

L'analisi delle contraddizioni del militante (« The Edge » di Robert Kramer)

Biblioteca Gino Bianco

direttamente politico, emissione di un preciso gruppo politico, con un destinatario immediatamente definito politicamente. E' un film « fuori del sistema », e noi, qui, ci stiamo occupando invece di ciò che è possibile fare « nel sistema », e di come andar oltre alle contraddizioni del ruolo di regista dentro il sistema, una delle quali è appunto quella dell'uso di un linguaggio in buona parte indiretto. I pochi esempi attuali di compenetrazione dei tre momenti dell'aggressione, della analisi e della proposta, quelli non sommersi dall'approssimazione e dalla sottocultura e sottopolitica (pensiamo al mezzo fallimento di tanti immani e rispettabili tentativi godardiani) ci danno qualche aiuto. Nel Terzo Mondo, soprattutto in Brasile, Rocha ha puntato sui tre momenti con un vigore e una capacità dialettica eccezionali. Con « Antonio das Mortes », ha coerentemente cercato di avvicinarsi alla proposta dopo la splendente e geniale schematicità del « Dio Nero ». E, se non si lascerà troppo colonizzare dai Godard e Straub e altri Bertolucci, resterà un punto di riferimento indispensabile **anche per l'Europa.** Il Guerra dei « Fucili » ha saputo spiegare la minacciosa staticità (pre-rivoluzionaria, ma la rivoluzione non è inevitabile) di una situazione « x » di sottosviluppo. Godard ha tentato, partendo da un personaggio, da un'idea, da un fatto di cronaca eccetera, di ricostituire la rete dei condizionamenti del potere, ma la sua insicurezza è evidente e i risultati ne soffrono, anche se continua ad avere di che insegnarci. Robert Kramer ha dimostrato la possibilità di spaccare un intellettuale in quattro, senza l'abituale soggettivismo e egocentrismo delle miriadi di intellettuali accintisi a questa operazione, si da esaurire per l'intellettuale Usa lo specchio delle sue ambiguità e impossibilità, con un'operazione produttiva in quanto chiarificatrice. I cubani preferiscono l'unanimismo nazional-risorgimentale, per timore di accentuare contrasti interni e per ragione di difesa dall'esterno e non hanno molto da dirci su questo piano, a differenza dei cinesi, che in certi film d'ingresso alla rivoluzione culturale (abbiamo presente « La linea di demarcazione ») hanno proceduto ad un'analisi della lotta di classe in Cina e ad una precisa proposta d'azione. Ma evidentemente il loro insegnamento va mediato attraverso molte cautele, fino a quando non si saranno realizzati qui successi rivoluzionari di grande portata e fino a quando, obbligatoriamente, la figura del regista non potrà essere spazzata via (o non potrà spazzarsi via da sé) conseguentemente al cambiamento nelle strutture. Ma, in definitiva, che gli esempi a cui rifarsi ci siano o meno, restando il momento della proposta quello più incerto ed embrionale perché devoluto alla « coscienza individuale » dell'autore o all'influenza del gruppetto e partitino di cui può far parte, è sulla fase della « spiegazione » che il giovane regista di sinistra dovrebbe soffermarsi, conservando dell'aggressione solo quel tanto di indispensabile alla sua operazione specifica. E con la massima libertà di scelta nei temi e nelle loro aperture. Il linguaggio? La congiunzione e la dialettica tra metafora e realismo è ancora la strada maestra. Detto questo, non si è detto niente, ma un'affermazione di questo genere si può riempire di contenuto solo con le opere. E' la loro assenza a costringere all'imprecisione. E' la confusione delle lingue a consigliare di fermarsi alle prime ipotesi.

Goffredo Fofi

Biblioteca Gino Bianco

IL CINEMA E LA NEGAZIONE

L'arte resta oggi, nella società capitalistica avanzata, il regno della soggettività lacerata. E' la storia e il prodotto di uno scacco storico, di una individualizzazione, secondo vie molteplici, della crisi storica della classe. Oggi l'arte proletaria non esiste e un'operazione volta a costruirne i fondamenti sembra avere il carattere di una mistificazione. Il linguaggio del proletariato che riflette su se stesso e sul proprio essere storico-sociale è il linguaggio, politico, dello sfruttamento, della lotta di classe e della controrganizzazione. L'arte negativa è invece una delle forme tipiche della borghesia in crisi di riflettere su se stessa e di verificarsi nella propria impotenza strutturale. Ciò che esce dalla borghesia e si colloca al di fuori della crisi è intrattenimento, incantesimo; dunque mistificazione. La sperimentazione della crisi da parte della borghesia presenta tre grandi linee di ricerca: 1) la crisi è intesa come naturale processo di razionalizzazione, di crescita storica; si va allora dagli pseudoproblemi di modificazione della moralità convenzionale a quella istituzionalizzazione del linguaggio come luogo canonico delle contraddizioni di sviluppo, che è la versione specifica della funzionalizzazione tecnocratica del capitale; 2) la crisi è intesa come crisi dell'individuo e riscattata sulla base delle motivazioni più assurde e devianti (l'idillio, l'ironia, il soggettivismo ecc.); tutti i casi personali, chiusi nell'orizzonte mistificato dell'io — non aperti agli abissi della coscienza — resi totale sublimazione della sofferenza individuale; 3) la crisi è intesa nella sua storicità e fondata sulla soggettività come superamento di se stessa e allargamento al mondo. E' la considerazione corretta del negativo, la comprensione — non ancora l'interpretazione, la spiegazione — dell'apparenza come apparenza, della reificazione come reificazione. Solo quest'ultima criticità della crisi crea i margini per una dimensione altra dall'ideologia borghese, ipotesi di superamento nel disvelamento della sua impossibilità. L'attività dell'artista, privo di potere effettivo, potrà essere soltanto di distruzione esplicita, ideologica, dell'orizzonte presente già in disgregazione, e di riappropriazione del mondo e di se stesso nella contraddizione.

La tendenza del pensiero borghese dell'età critica consiste proprio nello « sforzo di superare la lacerazione reificata del soggetto » (Lukàcs). Ora l'atteggiamento fondamentale si presenta proprio nel porsi del soggetto di fronte all'orizzonte della contraddizione e nel cogliere la lacerazione reificata come contingenza, come accidentalità o come frantumazione reale. La ricostituzione dell'unità del soggetto, la salvezza dell'uomo passano attraverso le modalità della rappresentazione: o la reificazione è accidentalità, dato superato nella razionalità del com-

Biblioteca Gino Bianco

plesso, o la reificazione è momento negativo che coesiste a fianco del positivo e si articola secondo la logica della conservazione e del mutamento interno; o la reificazione è frantumazione radicale, negatività insuperata che rimanda all'essere storico e insieme si prospetta ontologica. Il negativo borghese è altro dalla conservazione e dal riformismo: è l'affermazione dell'infelicità totalizzata. Il suo obiettivo non consiste in proposte di razionalizzazione o in affermazioni di valore: è l'ipotesi asettica o mefistofelica del mondo dei lacerati, della reificazione infelice, diffusa ovunque e riportata alla sublimità originaria. Il negativo borghese non vuole la liberazione di nessuno: vuole che la liberazione che il soggetto problematico conosce impossibile, nel presente mondo della illibertà, all'interno della struttura della degradazione, sia impossibile per tutti. E' lo sguardo cinico ma non prospettico, critico ma non dialettico; è la conoscenza radicale e fagocitante del negativo, del non essere. In nome dell'altro mondo o dell'altro dal mondo?

La politicizzazione e lo sperimentalismo linguistico

Così lo spazio della negazione rifiuta in primo luogo e parallelamente la mera politicizzazione dei contenuti e la sperimentazione linguistica. Nel primo caso l'impiego del cinema come strumento di comunicazione non mediata del discorso politico, o di contenuti pseudoumanitari, esplicitamente propedeutici al discorso politico, da un lato « autorizza un discorso politico scorretto, approssimativo, volgarizzato » (Asor Rosa) assolutamente non proficuo, dall'altro coarta l'incontro tra posizioni politiche e schema narrativo in un rapporto che non è tanto di subordinazione o di sopraffazione, quanto di totale alienità reciproca, di impossibilità. Svanisce anche l'ipotesi sociologica, la surrettizia volontà di informare sulla condizione delle classi subalterne, come opzione politica, formazione di una piattaforma adeguata alla presa di coscienza. L'inconsistenza della ricognizione, quando non si appoggi ad un discorso di aggressione radicale fatto con la forza delle cose, quando non sia toccare il fondo del disumano nella concretezza storica dello sfruttamento (il che è avvenuto ben di rado, compiutamente forse solo in un caso, e un documentario perdipiù, « Las Hurdes » di Buñuel), si fonda volta a volta sulla superficialità, lo schematismo aprioristico delle chiavi interpretative, sul patetismo di rincalzo, sul populismo incapace di spiegare i motivi reali di una condizione, sull'immobilità della dogmatizzazione. La chiarezza della negazione non è evidentemente esclusa a priori dal discorso politico realizzato con il cinema, ma le presenti opere attestano di continuo il crearsi di un diaframma deformante, l'adozione di un taglio superficiale e propagandistico, che impediscono la comprensione in profondità. Le forme della didattica tradizionale non mordono più sulla realtà, sono troppo monolitiche, rigide, perchè prive di idee, per cogliere ed interpretare la realtà multiforme del presente, il complesso articolarsi del capitalismo, il modificarsi dello sfruttamento, lo strutturarsi di un'organica alienazione.
Nel secondo caso, l'individuazione del luogo canonico dell'antagonismo

Biblioteca Gino Bianco

ideologico nel linguaggio e nelle strutture comunicative, attribuisce di fatto e idealmente all'opposizione un carattere settoriale e corporativo, ponendo tra parentesi il carattere di globalità, di interpretazione delle componenti e la dimensione sovrastrutturale dell'orizzonte artistico. La crisi del linguaggio operata nell'arte non significa mai la crisi del sistema nel suo castello ideologico; la crisi del linguaggio si configura subito come crisi del linguaggio artistico: la non-comunicazione, l'illeggibilità fa il gioco del sistema. La crisi di una ideologia storica, di classe, prospettata in un'opera, invece, può aprirsi a vibrazioni multiple, agire sui gangli delle strutture mentali, diventare stimolo e testimonianza insieme della degenerazione di una società storica. L'affermare come specificità essenziale il campo del linguaggio e non la formazione dei significati, la sperimentazione su un materiale falsamente neutralizzato e non il costante affrontamento ideologico e problematico, è realizzare quella parcellizzazione delle attività sociali in una pretesa neutralità (politica e morale), di cui il neocapitalismo ha bisogno e non solo per sopravvivere, ma per aggiornarsi costantemente in ogni campo, ferma restando la struttura razionalizzante complessiva. Riducendo l'astrazione conoscitiva a orpello formale, la tragicità esistenziale, la storicità concreta a materiale combinatorio e neutralizzato, si cerca di fare della stessa operazione artistica una zona franca da aggiungere al reliquario dei consumi come merce, prodotto a-politico, funzionalizzato alle esigenze del sistema. « La riduzione della musica (leggi letteratura, cinema, ecc.) quasi a monade assoluta, la irrigidisce e ne mina il contenuto più interiore. Come sfera autarchica essa dà pienamente ragione a una società organizzata in branche, che è quanto dire all'ottusa predominanza dell'interesse particolare, riconoscibile anche dietro la manifestazione disinteressata della monade » (Adorno). Concepito il rifiuto come modificazione parziale di una forma, di una tecnica espressiva, sono ad un tempo distrutti il livello di conoscitività inerente alla rappresentazione e la possibilità di trasformazione delle strutture coscienziali, che in certi casi può svilupparsi in connessione alla sperimentazione linguistica. Nel tentativo di deideologizzare, di privare di ogni margine di negazione, di rivolta per quanto riguarda il reale, ogni opera, si determina un obiettivo specifico del capitale: i cani da guardia del sistema si nascondono sotto le vesti di « teorici disgustati », per usare una formula di Ruge. « Il purismo estetico non è altro che una brillante manovra difensiva della borghesia, che preferisce essere accusata di filisteismo piuttosto che di sfruttamento » (Sartre).

La letteratura, il cinema si sono sempre fondati su un altrove, sono rappresentazione e riflessione nello specifico per giungere all'altro. Senza l'intenzionamento sull'orizzonte dell'essenzialità, letteratura e cinema non potranno che ricostituirsi nelle forme tradizionali della torre d'avorio, del gioco snobistico, mascherato da ricerca sul linguaggio. Il linguaggio realmente non reificato, invece, non è la sperimentazione fine a se stessa, la dissoluzione sintattica, ma la funzionalizzazione, l'integrazione totale del linguaggio all'interpretazione della realtà, al disvelamento del negativo. Il significato profondo è altrove dal formalismo.

Biblioteca Gino Bianco

Una crisi personale (Antonioni sul set di « L'eclisse »)

L'autoespressione e il NAC

Ai margini del discorso, un discorso a sè, merita l'ipotesi dell'autoespressione e del New American Cinema, di Mekas e C.
L'esperienza del NAC è stata sovente avvicinata al mito marcusiano del « gran rifiuto » e fondata ad un tempo sulla liberazione individuale e sulla scoperta di una comunicazione autentica, « vergine ». L'opposizione al meccanismo narrativo ben organizzato, alla perfezione tecnica del cinema hollywoodiano, va affiancata alla velleità di riscoprire l'essenza della realtà. Di fatto la ricerca dell'espressione pura, la volontà di reperire il grado zero della coscienza, le ossessioni, i miti, gli interessi, le fantasie profonde, non si inseriscono, nell'ambito delle esperienze del NAC, in un processo conoscitivo reale. E' assente la capacità e l'intenzione di comprendere ed interpretare dalle fondamenta non solo il mondo storico, ma lo stesso configurarsi della soggettività. Senza l'individuazione della relazione con il mondo (o anche, del rifiuto di tale relazione) non si dà comprensione ed interpretazione dell'io nella sua dialettica di personalismo e storicità, di astrazione e concretezza. Altrimenti resta solo il magmatico e l'indifferenziato della confusione, del fine a se stesso, del dissolvimento della problematicità. Non l'immagine diretta del caos, il caos stesso, ma il dissolvimento di caos e razionalità nel magma inarticolato, assolutamente prestrutturale. La disgregazione del rapporto soggettività-oggettività è d'altra parte alla base dell'inconsistenza ideologica che caratterizza la prospettiva dell'autoespressione. Così senza ideologia ed interpretazione del mondo,

Biblioteca Gino Bianco

anche l'opposizione reale si disgrega e non resta altro che l'urlo (o il lamento) insensato e insignificante. La negazione è inesistente. Come sostiene Marcuse « la contraddizione dialettica si distingue da ogni opposizione dissennata, isterica, da "generazione bruciata". La negazione è determinata se mette in rapporto l'ordine di cose stabilito con le forze e i fattori fondamentali che conducono alla sua distruzione e indica anche le possibili alternative allo status quo ».

Tuttavia se queste forme rimangono più lontano dallo spazio della negazione, vi sono altre ipotesi, altri discorsi in cui il movimento, tendenzialmente di opposizione, è poi corretto e ristrutturato in senso conservatore, con forme di affiancamento dinamico (riformistico) e di riconciliazione con l'oggettivo presente.

Sono ipotesi prospettiche, che potremmo ricondurre alle formule espressive dell'ironia, dell'idillio, dell'estetismo, del soggettivismo e a quella intermedia della disponibilità.

L'idillio

La prospettiva dell'idillio ha vissuto (e vive tuttora) un momento di significatività nella costante, umanistica volontà di confondere le apparenze della liberazione personale con il superamento del negativo storico - esistenziale. L'idillio è forma della domanda alla realtà, che si fonda sulla manifestazione inessenziale del contrasto per giungere più facilmente ad una composizione più o meno conchiusa. Della definizione lukacsiana (del Lukàcs hegelo-esistenziale) di « tragedia in potenza », resta soltanto la potenzialità, il momento dell'apertura, con il dissolvimento completo dell'ombra del mondo tragico. L'idillio riflette il movimento del soggetto che verifica l'alterità del mondo, ne sperimenta la contraddizione, per risolverla nei termini dell'adeguamento alla forma dell'oggettività, mediante la trasformazione dell'aspirazione all'armonia in accettazione del presente. Il nesso naturale dinamico tra l'istanza e il configurarsi obiettivo diventa un rifiuto organico, è emarginato, negato: l'orizzonte della illibertà è trasformato in illusoria possibilità di libertà. Il destino scompare come verifica dell'originario nello storico per farsi immagine vuota dell'io. Il rapporto con il mondo è impostato in termini possibilistici, senza tuttavia mai entrare nell'orizzonte della critica e della problematicità; la contraddizione resta altrove.

Così il protagonista de « La guerre est finie », di Resnais, vive la perplessità per l'azione politica, le sue difficoltà di realizzazione, la consistenza precaria dell'esperienza sentimentale, sperimenta la diclotomia tra la concretezza del presente e la fuga nell'immaginario; ma tutto risolve nella responsabilità operativa, affrettandosi a richiudere il vuoto problematico che cominciava a manifestarsi, respingendo la pressione dell'altrove in favore di un generico impegno di militante. La contraddizione è appena abbozzata, rimane embrionale e poi si chiude organicamente nella soddisfazione della moralità risolta. L'impegno politico è di per sè la salvezza anche se il mondo resta piombato nell'oscuro.

In Truffaut, « Jules et Jim », « Baisers volés », parimenti, il vissuto nullifica il conflitto e risolve tutto nel fluire indeterminato, nela tensione emo-

Biblioteca Gino Bianco

tiva. I contorni delle cose, il rapporto storico dell'individuo, non sono più visti in riferimento ai centri nodali dell'esperienza, ma frantumati dissolti nella loro consistenza e trasformati in apparenza, in materiali non significativi che si depositano senza scalfire, senza incidere, nel flusso uguale a se stesso e armonico, nella sublimità dell'esserci. L'io riscopre una purezza originaria, una saggezza personale costitutiva, una capacità di adesione profonda alla vita, insomma, una libertà assolutamente fittizia e mistificata: in questa condizione di felicità apparente, in questo « accord du pied et de la terre » (per usare una frase di Camus), si dissolvono i contrasti, il rapporto con l'alterità, la storia, e resta solo l'essenzialità (inessenziale) dell'esserci indeterminato, la stagione felice dei privilegiati, la mistificazione dell'armonia, l'idillio.

L'estetismo

Nella medesima direzione agisce in fondo quella linea operativa che, definibile genericamente in termini di estetismo, ha rappresentato lo sbocco naturale — anche se apparentemente imprevisto — di esperienze che, scoperta la negatività non hanno voluto percorrerla sino in fondo. Al di là dell'estetismo come esperienza snobistica deteriore, l'estetismo come categoria del destino artistico ha sempre rappresentato (si pensi con le dovute differenze a Mallarmé Benn Valéry ecc.) il momento del superamento del negativo per il mito della bellezza, dell'armonia essenziale. L'estetismo autentico non è mai stato un momento di facile evasione di fronte ai problemi obiettivi, ma piuttosto l'intenzionamento generale degli elementi che costituiscono il negativo presente nell'ordine della forma. La sublimazione creativa, la perfezione armonica — la teleologia interna dell'arte — diventano allora l'obiettivo stesso del mondo, assumono un significato ed un potere esistenziale capace di giustificare ogni realtà e di trascenderla nella positività del realizzato. L'esperienza della realtà allora, da negativa e critica quale poteva essere, diventa integralmente fittizia e strumentale, rivela l'intima insufficienza, assumendosi quale fine naturale il mito della bellezza, la giustificazione (mitologica) della forma artistica. La separazione io-mondo, la lacerazione dell'armonia esistenziale si fanno da parte di fronte al potere di conciliazione della forma. Ma « la realtà non conciliata non tollera in arte la conciliazione con l'oggetto » (Adorno). La prigione della reificazione non viene indagata come prigione, ma come apparenza; la ricerca trova la propria imago nella scenografia e rivela l'arte come incantesimo.

Antonioni, « Deserto rosso », fa dell'alienazione soggettiva un pretesto formale, della crisi psichica uno strumento di deformazione scenografica del reale. L'arte si riscopre finzione, artificio, ma non attraverso la via del distanziamento critico, dell'estraniazione, bensì nella spirale compiaciuta del gioco, del mitogramma estetico: l'apparenza invece del reale, il gioco in luogo della conoscenza, l'effetto invece dell'indagine. La via dell'estetismo, la rinuncia all'affrontamento del negativo, esplode, diventa fondazione esplicita dell'artistico come privilegiato: è « Blow

Biblioteca Gino Bianco

Up ». La dialettica di realtà ed apparenza cede il posto alla mitologia dell'artista come scopritore dell'essenziale.
Più complesso è certamente il caso di un film come « L'année dernière à Marienbad », in cui il ripiegarsi su se stessa dell'opera nel privilegiamento dello specifico è da un lato costituito in metafora corretta della creazione fantastica (la fondazione attraverso la parola diventa genesi del film), dall'altro connesso ad un discorso non inutile sull'immaginario e sulla soggettività, sul ricordo e sulla morte.
In Straub, « Chronik der Anna Magdalena Bach », (diverso è il caso di « Nicht versöhnt ») l'arte si misura con se stessa in un confronto, un rispecchiamento del sé nel sé che è pura tautologia. La sublimazione dell'artisticità, l'elevazione del vivere per l'arte a suprema modalità dell'esserci sono, sul piano del discorso ideologico, l'equivalente di una struttura formale che è fondata sulla frequentazione della monumentalità, del rigore autofinalizzato, dell'impiego della musica (cioè dell'arte) come struttura essenziale stessa. L'arte non è confusa con il manierismo o con la bellezza estrinseca, l'esornatività, ma è colta in un movimento interiore di autoesaltazione come suprema ratio dell'esserci: non solo la teorizzazione dell'artista come nume, ma l'elevazione dell'opera a valore totale in sé. L'opera di Straub non è « difficile », è anzi troppo semplice, perché è solo se stessa, è tutta racchiusa nella mera denotatività del segno e non trova mai lo spazio per proiettarsi altrove.
Nella misura in cui l'opera non si progetta come tensione per l'altrove, ma si ritrova in sé giustificata e conchiusa, autoteleologica, la negatività scompare come dialettica del soggetto e dell'oggetto e subentra l'autosoddisfazione del realizzato, l'indifferenza dell'autosublimazione, il sì all'oggettività, al mondo dell'illibertà. L'estetismo riflette perfettamente la forma specifica dell'alienazione artistica indagata da Adorno: « l'opera d'arte alienata e assoluta non può che riferirsi, tautologicamente, nella sua cecità, soltanto a se stessa. Il centro simbolico è l'arte stessa ». Il fallimento dell'estetismo è nello storico accecamento ideologico del fine a se stesso.

L'ironia

Sperimentazione del mondo come possibilità, serie informe di alternative perdute nella propria equivalenza, l'avventura individuale si frangia nell'indifferenza dell'insoddisfacente, dell'incompleto, per subito distaccarsene nella considerazione del relativo come tale. Di fronte all'esplicitazione del non-assoluto, nella consapevolezza dell'insufficienza del reale, è il fondamento dell'ironia, che è appunto l'atteggiamento di rifiutare l'assenso al mondo com'è, non in forza di una più profonda volizione, di altri mondi ideali, di un'utopia storica, bensì in una pretesa comprensione dell'irrilevanza delle cose, del loro carattere di apparenza. L'ironia diventa dunque la trasposizione del mondo della contraddizione nella fusione dell'irreale e dell'inessenziale e, insieme, il ricupero dell'esserci presente, attuale, in nome della deformazione moralistica o del distacco autosublimante: per l'ironia l'opposizione radicale non esiste. O si ricuperano i valori in un'applicazione rigorosa dei

Biblioteca Gino Bianco

principi tradizionali, o si riduce ogni possibilità al disimpegno fittizio nell'assurdo. La crisi, la mise en question sono così posti tra parentesi, sospesi in uno spazio irrilevante. La contraddizione è significata e sublimata dal distacco ironico: rimossa, non aggredita e fatta esplodere.

Così Fellini si pone in « Fellini 8½ » di fronte alla propria proclamata impotenza, di fronte ai fantasmi interiori, ma invece di rappresentarli in una dinamica di appressamento conoscitivo, come ricerca sulla contraddizione (impotenza) personale — e sia pure contraddizione di artista — sceglie la via dell'esibizionismo, della deformazione, risolvendo i contrasti interiori in falsa e artificiosa inventività. L'impotenza degenera in balletto. Così « la coscienza delle pene » — per usare una formula hegeliana — non viene mai realmente interiorizzata e dialettizzata, proiettata come metafora di relazioni generali. Il gusto espressivo si sovrappone alla tensione conoscitiva sino a ridurla ai minimi termini, a farla altra da sè. L'ironia dissolve il reale e la problematicità in finzione, gioco, avventura distaccata. L'atteggiamento ironico si conchiude nella rappresentazione come gioco.

L'ironia conserva una possibilità d'incidenza, se non di vera e propria aggressività, nella prospettiva della fusione con la **crudeltà**. Allora lo sguardo mette effettivamente tra parentesi le relazioni tra gli individui, le strania dal contesto consueto, tranquillizzante: è il caso di Polanski, di « Cul-de-sac » (e in parte de « Il coltello nell'acqua »). Il senso è per il momento sospeso, richiede l'integrazione conoscitiva dello spettatore, un altrove vago sembra manifestarsi. Ma poi i contorni ritornano definiti, l'indeterminatezza si divide in ironia e inquietudine, l'assurdità è ricondotta a dimensioni individuali. Nell'incapacità di trasformare l'ironia in globale senso dell'assurdo e, conseguentemente, in negazione dei rapporti concreti, è allora il limite di questa operazione, ciò che rende l'ironia di Polanski via lunga per la conservazione, ipotesi assimilabile dalla presente società, dalla ideologia borghese. Nell'orizzonte dell'ironia il caos e i contrasti sono soltanto apparenza e la conciliazione generale è non solo possibile, ma già sotterranea e operante.

Il soggettivismo

Nella prigione del mondo reificato, ripiegato sulla propria avventura isolata, il soggettivismo resta l'orizzonte più frequentato dall'arte moderna e segna il momento di verifica della dimensione della negatività nelle molteplici alternative di sperimentazione del rapportarsi dell'io, dall'arabesco sentimentale compiaciuto alla distruzione della realtà nella totale degradazione dell'individuo. Il presente mondo borghese segna ovviamente l'apoteosi e la crisi dell'io, sublimandolo prima nella coscienza della problematicità e dissolvendolo poi nell'impossibilità del superamento della contraddizione.

La problematicità è infatti la forma specifica della coscienza interna delle contraddizioni della società borghese, del negativo istituzionalizzato: è da un lato la spia dell'istanza altra, del progetto di oltrepassamento, e insieme, non potendo porsi come l'altro (il valore che ancora

Biblioteca Gino Bianco

Una presenza ossessiva e minacciosa (« Il processo » di Orson Welles)

non c'è) è l'essere per la morte. Nella società borghese la problematicità e l'essere per la morte sono i termini dell'avventura essenziale interna: il mondo borghese è notoriamente inabitabile.
Strutturalmente l'arte non riesce a sciogliere l'incantesimo della soggettività spezzata, ma solo a rendere sensibile il solipsismo. Nell'arte vale solo ciò che è inglobato nello stadio della soggettività, ciò che questa può controllare. Tutto ciò che emargina l'io per reperire senza mediazioni la dimensione della « realtà oggettiva », non costituisce (o non ha costituito, sino ad oggi, nella società borghese) un oltrepassamento del soggettivo, bensì una prospettiva presoggettivistica, cioè un rigurgito di schematismo naturalistico.
Il soggetto racchiuso nel vuoto labirintico della coscienza, sviluppato tanto più macroscopicamente, quanto più è represso e strangolato dall'esterno mondo della totale reificazione « svela se stesso come qualcosa di inanimato, di virtualmente morto » (Adorno). Nella coscienza della morte dell'io, come metafora della crisi della preistoria e della

Biblioteca Gino Bianco

distruzione dei destini, si manifesta allora il reperimento della negatività oggettiva, esplode la terribilità del mondo altro e si concretizzano ipotesi di conoscenza nel profondo. Ma nella sublimazione della sentimentalità, nella degustazione della sofferenza individuale, nel compiacimento della solitudine, all'opposto, si bruciano gli ultimi residui di rapporti e concezioni aristocratico-intimistiche, che tentano di sublimare, di spacciare come mondo la masturbazione e il masochismo soggettivo. Il soggettivismo è dunque la dimensione orfico-narcisistica dell'artista che cerca di dialettizzare autoanalisi e mondo, con esiti e soluzioni differenti: dal gioco compiaciuto e snobistico alla rivelazione degli abissi. Teorici della morte, del declino di una società, gli autentici artisti dell'io cantano l'ultima frontiera, la distruzione d'un mondo, le rovine della città borghese. Borghesi consapevoli della crisi storica, ad essi è soltanto concessa la disgregazione dall'interno dell'orizzonte particolare del mondo borghese, il dissolvimento dei valori ad esso incarnati, la propria morte spirituale come simbolo della morte collettiva.

In Bergman la dilacerazione dell'anima di fronte alla reificazione, la scoperta del mondo come morte e l'illusorio raccoglimento nella soggettività, la considerazione del non senso esistenziale, la crisi dei significati collettivi e la resa dell'io alla sua impotenza, (che « Luci d'inverno », il film più riuscito di Bergman, mostrava con un certo rigore), si dissolvono perdendo di vista la negazione, il rifiuto, nella narcisistica ossessione di « Come in uno specchio », nel simbolismo macrocefalo, non progrediente sul piano conoscitivo, de « Il silenzio », nella mistica della ricerca ne « Il settimo sigillo », nell'equivalenza di esteticità e fantasmi interiori de « L'ora del lupo ». La contraddizione storico-esistenziale è riportata alla metastoria, perde i contorni del senso reale e si rende aperta alla mistificazione: quel che obiettivamente non si può risolvere se non con la fine della preistoria, è oltrepassato in Bergman nella sublimazione dell'interiorità, nell'affermazione dell'autenticità pregnante della automacerazione dell'io, delle ossessioni coscienziali, nell'istituzione dell'artisticità come salvezza.

Più semplice è il caso di Antonioni. Ne « La notte », ne « L'eclisse » l'individuazione d'una crisi personale in relazione ad un deterioramento dei rapporti storici, invece di svilupparsi ed approfondirsi nella ricerca delle motivazioni profonde, si appoggia ad una ripetizione insensata e ridicola di gesti, smorfiette, che dovrebbero scoprire e svelare ad un tempo la profondità della crisi, e ne mostrano invece la superficialità e l'insipienza. Così il silenzio invece di riempirsi di significati, si fa attestazione della povertà ideologica, i dialoghi sono il segno della vuotezza dell'analisi, e i gesti lenti, gli spazi cinematograficamente vuoti costituiscono (ben diversamente che in Buñuel, Godard, Resnais) piuttosto una iterazione inutile e limitativa che una indagine sull'esistenza. Parimenti in « Feu follet » (Malle) e ne « La Collectionneuse » (Rohmer) il discorso sul negativo, sulla disincarnazione del soggetto, sull'intellettualismo, il gioco dei sentimenti fittizi come relazione autentica, si scioglie in rappresentazione esornativa, in compiacimento per il comportamento elegante, contro la comprensione dell'esistenzialità critica. Per questo il discorso contro lo snobismo d'una certa couche intellettuale francese

Biblioteca Gino Bianco

dev'essere estremamente chiaro, e fondato sulla capacità di discriminare il vero, l'essenziale, dal falso, dall'inutile.
L'avventura pasoliniana poi (segnatamente in « Accattone », esemplarmente in « Teorema »), segue la spirale delle lacerazioni interiori, delle contraddizioni fondamentali entro cui si dibatte la coscienza borghese, esprime — con piena consapevolezza del carattere di classe — una impossibilità storica di vivere. Per il borghese non esistono possibilità di salvezza: la relazione problematica che egli instaura con il mondo e con se stesso non può chiudere altrimenti che sulla degradazione e la disfatta. L'esperienza di sé è, chiaramente, senso della precarietà, del nulla, dell'impotenza totale. Nella negazione della possibilità di integrazione, in questo drammatico disvelamento conoscitivo, si manifesta allora la trasparenza della esperienza dell'inferno, il senso del nulla come cardine dell'avventura soggettiva. Questa interiorizzazione del conflitto storico, d'altra parte, riflette lo stesso strutturarsi del dramma individuale: la borghesia vive il rapporto di antagonismo sociale come nevrosi, iato interiore alla coscienza, contraddittorietà dell'essere, dissoluzione dell'io. Questa analisi vanamente cruda e dissolvente delle contraddizioni dell'io borghese si apre ad istanze di carattere orfico-narcisistico, alla sublimazione dell'avventura dell'arte, al compiacimento insieme masochistico ed estetizzante. L'incidenza della ricerca si misura allora nell'avvicinamento ad una definizione dell'essere per la morte (cfr. « Accattone »), nel pieno e totale adeguamento dell'esserci soggettivo alla metafora della morte, dell'intenzionarsi verso la morte dell'io. La soggettività problematica, l'avventura dell'anima bella è poi in Bertolucci, « Prima della rivoluzione », il segno di una crisi esemplare del giovane borghese che raccoglie la somma delle contraddizioni della sua classe e l'insoddisfazione diffusa in un'esistenza senza prospettive, per sporcarsi con la degradazione (un po' letteraria) e trovare una nuova e drammatica forma di confronto con se stesso. In questa messa a nudo dei traumi, delle illusioni e delle aspettative esistenziali di un giovane borghese, si verifica allora l'inconsistenza di un'esperienza che nel suo stesso aprirsi alla storia si ritrova soggettività e natura insuperabile. Nella carenza ideologica, nella mancata individuazione della dialettica di fondo, e dell'estremismo della morte e dell'angoscia, si fondano quei limiti che poi permetteranno a Bertolucci lo sfortunato tonfo di « Partner ». Alla disperazione esistenziale, non è possibile contrapporre l'antinaturalismo pretestuoso e terribilmente vuoto.
La considerazione del soggettivismo, allora, segna il momento di massimo appressamento alle contraddizioni storiche, senza giungere alla totale messa in questione. La soggettività è il necessario luogo di transito della via del rifiuto, del reperimento della nullità, ma deve essere sottoposta alla discriminazione tra l'essere della negazione, calato nell'esperienza particolare, e l'evasione nel sublimato e nel compiacimento.

La disponibilità

Il cinema della disponibilità. La fenomenologia, il reperimento dell'essenziale nei gesti, nel mondo delle cose. L'essere è là, tra le cose. E'

Biblioteca Gino Bianco

per la strada che si ritrova l'individuo, nella consuetudine quotidiana dei movimenti. L'esserci è depurato da ogni mistificazione aprioristica, svincolato dalle convenzionalità operative come dai presupposti ideologici tradizionali, riportato insieme alla sua terribile semplicità. E' il vuoto del senso, il problema della costruzione progressiva di sé al di fuori degli schemi e dei riferimenti invalsi, la sperimentazione della profondità cava del quotidiano. E' il cinema della disponibilità che esprime le contraddizioni tra la destinazione ontologica alla libertà e la storica illibertà oggettiva. E' il delirio organizzato secondo l'esigenza della destinazione interiore e rivolto sulla negazione di questa, il mondo del condizionamento. La disponibilità è la falsa libertà esistenziale, l'apertura permanente alle esperienze desemantizzate, intesa come liberazione autentica. E' l'attestazione concreta del passaggio del mondo storico dell'uomo, dall'orizzonte della necessità, dei valori, a quello della libertà, non ancora fondato ed equilibrato, ma prospettato come trauma, contraddizione, senso di impotenza, nullità dell'esserci indeterminato: la disponibilità come finestra sul nulla. E', ancora, una forma, seppur privilegiata, dell'accecamento ideologico della storia. Il nulla passa attraverso il diaframma soggettivo, il fino in fondo dell'io. Godard, « Vivre sa vie », « Masculin feminin », Skolimowski, P. E. Goldmann. E' l'illusorio infinito del borghese in rivolta per se stesso, che si ricrea e si pospone ogni volta, cerca il senso allontanandosi da sé, gettandosi oltre nell'atto concreto. E' l'avventura, il momento in cui aspirazione al potere e ricerca dell'autentico esistenziale si fondono, e di fronte alla concentrazione elitaria del potere ed al grigiore quotidiano, scelgono per la fuga costante, per la violenza irrazionale, come forma degradata di libertà: « A bout de souffle », « Pierrot le fou ».

Verso la negazione determinata

Il cinema negativo è quel cinema la cui contraddizione non può essere riassorbita, il cui significato è il rifiuto stesso della realtà presente come regno del disumano, del nulla.

Il cinema negativo ricupera l'orizzonte stesso della tragedia e la tensione ad essa implicita: è il prospettarsi del mondo come conflitto assoluto (anche se storico), che non lascia prospettiva di soluzione se non quella — ipotetica — di un completo rovesciamento e distruzione dei termini. La preistoria attuale è il regno della disumanità assoluta e come tale deve essere conosciuta e portata a rappresentazione.

Il cinema negativo rappresenta il mondo inabitabile della preistoria come inabitabile, cerca di portare lo squilibrio permanente, di rendere impossibile la convivenza: a partire da certe idee e di fronte a certe cose, la sopravvivenza deve diventare impossibile. Il cinema negativo promuove la rivolta ideologica disvelando il verminaio del mondo occidentale.

Il cinema negativo non è la prefigurazione di un'ipotesi altra, il discorso in nome di ciò che non è, di ciò che forse potrebbe essere (Marcuse): è il disvelamento della negatività presente, l'impossibilità della conciliazione.

Biblioteca Gino Bianco

La geometria dell'assurdo (« Sirocco d'hiver » di Miklos Jancso)

Non c'è negazione senza interpretazione del mondo, senza disvelamento di un qualcos'altro, senza contributi conoscitivi: l'opera che rappresenti soltanto temi problemi e concetti già diffusi nell'uso comune — fossero pure tendenziali, non scontati — senza inverarli, ricostruirli dall'interno, portarli alle estreme conseguenze, scoprendovi qualcosa di nuovo, non può dirsi opera negativa. L'arte negativa è l'impietrarsi per la rivelazione delle immagini del disumano, il loro porsi come estrema costante contraddizione. Il dolore di Niobe per la perdita dei figli, impietrato, è l'immagine della sopravvivenza impossibile. Nell'ambito del cinema presente il negativo è passato attraverso l'articolazione di tre fondamentali ipotesi strutturali: la metafora, la demistificazione e l'aggressione. Sono linee di una ricerca, che, nella misura in cui si totalizza, diventa oltrepassamento di sé verso l'altro: il cinema negativo borghese, agito con rigore, è introduzione al discorso eversivo, antiborghese.

La metafora. La realtà si presenta complessa, ma dotata di una coerenza interna. La sua complessità è data dalla congerie di elementi, dagli aggregati molteplici caoticamente assommati. Lo sguardo interpretativo deve essere in grado di andare aldilà dell'agglutinazione, scorgere la linea rossa che unisce i punti e li sistematizza. Questo non significa cogliere la logica del mondo, il mondo come razionalità: può voler dire evidenziarne l'irrazionalità, comprendere il caos come legge (dis-)ordinante. Ma significa che aldilà delle componenti si scorge il tessuto, il sistema e il livello, la qualità del sistema. Come tale la metafora non è di per sé struttura dell'arte negativa: lo è quando il mondo metaforizzato è organizzato sul negativo. La metafora è una struttura possibile del negativo. L'ipotesi che regge la metafora è che il rilevamento fenomenico non porti da solo alla conoscenza dell'essenziale. Bisogna rifiutare

Biblioteca Gino Bianco

la fenomenologia, la falsa oggettività, per stringere l'immagine esemplare, simbolica del mondo. Il microcosmo si significa come riduzione geometrica in cui gli elementi compositivi rimandano ad altro, significano qualcos'altro. I rapporti intersoggettivi aggiungono all'orizzonte della fattualità, la corrispondenza metaforica: la particolarità negativa diventa il negativo tout court; l'impossibilità dei rapporti umani, l'irrazionalità dei destini, la morte permanente sono la dimensione stessa del mondo. In Welles, « Il processo », K. accetta con drammatica connivenza l'arresto, il procedimento penale e la condanna a morte per un delitto che gli è ignoto: è il senso di colpevolezza collettiva, la tragica pulsione all'autoespiazione collettiva e insieme l'aggressione totalizzante, il gravare minaccioso dell'insieme sociale, l'orizzonte storico-esistenziale del non senso distruttivo. La struttura kafkiana è integrata dalla presenza oppressiva di un'umanità disumana, che la scrittura barocca di Welles intenzionalmente evidenzia. E questa presenza ossessiva e crudele di una sorta di proletariato macabro sembra alludere alla negazione storica, all'antagonismo di classe. In Buñuel, « L'angel exterminador », il surreale si mette al servizio della profezia politica, prefigura in contorni onirici la chiusura di un universo storico, dà il senso della fine intrecciato alla fine del senso. In Rivette, « La réligieuse », l'apertura soggettiva di fronte alla chiusura totale oggettiva l'universo concentrazionario presente, raggiunto mediante l'avventura individuale, ma colto nella complessità e plurivocità della struttura. L'universo conventuale è fatto metafora totale del mondo, la condizione di deiezione nell'esserci, l'aspirazione a razionali valori umani, frustrata dalla legge sociale (la legge del denaro), dall'ideologia di classe (l'onorabilità, il decoro), dalle repressioni affettive (la madre, la famiglia). La parabola individuale è pienamente fusa con la dimensione metaforica, il discorso sul soggetto con quello sull'oggetto: un segno del negativo, della crudeltà delle cose, che va sino in fondo e si radica nel presente. La disumanità del mondo e l'assurdo dei destini in una costruzione che pone la solitudine come stile. Come dice Adorno « l'arte oggi, almeno quella realmente sostanziale, riflette senza concessioni e porta alla superficie tutto ciò che si vorrebbe dimenticare ». L'arte borghese si misura con se stessa. E' l'estremo sforzo di ricondurre alla moralità la reificazione degradata e degradante. L'artista borghese, cosciente, è destinato a scontrarsi con la sua negazione: il suo sguardo, quando è lucido, non può che aprirsi sul nulla.

La demistificazione. L'impiego della parabola per giungere alla demistificazione dei rapporti. E' il matrimonio felice, con il corrispettivo necessario del sogno e della degradazione (Buñuel, « Belle de jour »), il quotidiano, l'io nullificato e l'eterodirezione (Jessua, « Une vie à l'envers », « Jeu de massacre »), le relazioni tra gli uomini, l'affrontamento del potere e della storia, portati all'assurdità totale (Jancsò), la reificazione, il comportamento portato al livello di relazione di oggetti (« Dillinger è morto »), il rapporto soggettività-oggettività, individuo-storia e la struttura fondamentale della prostituzione (Godard, « Deux ou trois choses que je sais d'elle »), l'esistenza storica, la verità degli uomini, la fine dell'autodeterminazione, la scelta per l'autodistruzione (Losey,

Biblioteca Gino Bianco

« Accident », « The Servant »). Ma l'arte borghese cosciente oscilla tra razionalità e irrazionalità, fra comprensione storico-relativa dei rapporti e coscienza soggettivistica. Il procedimento di demistificazione riflette questa tendenza complessa, l'emergenza alternativa dei differenti atteggiamenti. Sulla demistificazione negativa gravano inflessioni decadentistiche volte a considerare il contrasto storico come « eterno destino degli uomini ». La demistificazione svolge un effettivo ruolo ideologico e politico nella misura in cui denuncia l'apparenza e il disumano come tali e riporta le relazioni alla loro determinazione storica, come effetto della produzione sociale e dell'appropriazione privata. Il falso contrasto di vuota soggettività e vuota oggettività porta alla determinazione sublimante dei compartimenti-stagni e alla ideologizzazione — in senso marxiano — dell'anima. Il problema invece è quello di riscontrare nell'avventura particolare della reificazione, dell'alienazione, la connessione oggettiva dei rapporti sociali, della divisione capitalistica del lavoro. L'autentica demistificazione negativa si oppone radicalmente alla apologia del destino feticizzato e mistificato, della vita sentimentale come pura interiorità, della dinamica mediocre dell'interesse travestita da idealismo. Insieme rifiuta l'ipotesi del disumano come vuoto, come schema fatale. La scissione di soggetto e oggetto è sì colta, nella demistificazione negativa, come struttura storica, e individualizzata nelle inflessioni interiori ed esterne, ma viene ricondotta al principio fondamentale della reificazione, radicata nella cosalità dei rapporti, nella mercificazione fantasmagorica. Mostrare « l'oggettualità spettrale » (Lukacs) delle relazioni tra gli uomini non è ancora sufficiente. Bisogna costruire la piattaforma interpretativa, portare alla luce i nessi storici con la struttura mercantile della società. Allora la ricerca dei valori, messa tra parentesi nella fantasmagoria irreale, o vissuta come lacerazione, rifletterà davvero l'opposizione tra valore d'uso — reale — e valore di scambio della merce (come sostiene Goldmann), ma in un processo di chiarificazione che ad un tempo sia dalla parte del soggetto e dell'oggetto. La prospettiva della demistificazione, seppure già figurata, nelle forme estreme dell'arte borghese da Losey, certo Buñuel, certo Godard, è tutta da ripensare e riformulare nel senso d'un'arte — impieghiamo ancora una volta la parola per comodità — marxista di rivelazione conoscitiva e di indicazione per la lotta di classe. E in questa direzione il nucleo strutturale dovrà essere costituito dal « fenomeno della reificazione ».

L'aggressione. Il punto più avanzato di questa opposizione alla società e alla ideologia del capitalismo — nell'ambito di un cinema negativo borghese — è allora costituito dall'ipotesi dell'aggressione: « Week-end », nella sua sostanza di delirio, oltre certo esibizionismo a vuoto. Nella prospettiva dell'aggressione confluiscono componenti molteplici, mutuate dal surrealismo, da Artaud, dall'irrazionalismo e da Céline, Burroughs, e orientate, ma non ancora sistematizzate — e qui ovviamente è il loro limite — dall'ideologia marxista. La capacità di radicare le inflessioni negatrici più o meno profondamente nel marxismo è quindi il logico banco di prova della radicalità dell'aggressione. L'aggressione, infatti, deve trovare la via corretta del no, come radicalità determinata. La radicalità dell'operazione risiede quindi nella sua determinatezza, e

Biblioteca Gino Bianco

la determinatezza è data dall'incidenza politica. Come già si è detto, riprendendo Marcuse, non è « la negazione isterica e dissennata » o la sperimentazione feticizzata che si tratta di prospettare, bensì una complessità di interventi che operino rovesciamenti concreti delle strutture — e sovrastrutture — del potere, sulla via della negazione ideologica, del progetto di negazione della negazione (tenendo presente che l'arte, purtroppo, non è il comunismo, né un suo sostitutivo possibile, cosa che i Bertolucci e C. hanno dimenticato). E' in questo senso allora, nella necessità di un costante accrescimento conoscitivo, che l'ipotesi dell'analisi, della demistificazione di rapporti concreti, costituisce l'essenziale piattaforma di partenza per l'aggressione, nella misura in cui l'urto, lo sforzo di provocazione violenta deve essere correttamente orientato e motivato. Sono pressoché inutili la falsa libertà, la lamentazione lirica, o l'« appétit de vie » genericamente contrapposti alla reificazione diffusa. Il problema è individuare i nessi e articolare il discorso senza fargli perdere nello svolgimento dell'analisi, la forza penetrativa, la violenza del rifiuto. Evidentemente il discorso aggressivo nella misura in cui punta alla sintesi violenta piuttosto che all'articolazione dell'analisi, può perdere in ampiezza conoscitiva e assumere la colorazione manichea della formulazione apodittica, dello schematismo aprioristico. Ma il problema della aggressione sarà allora quello di porre integralmente l'invenzione (il momento di aggressività plastica, cioè visiva, linguistica), al servizio dell'idea (il momento di individuazione e di analisi dell'obiettivo, cioè l'aggressività ideologica). L'elemento linguistico non deve essere reinventato, come vuole genericamente l'avanguardia, ma subordinato al senso, al discorso di aggressione. Perché l'aggressione è crudeltà, cioè « rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue » (Artaud), è rabbia per il disumano, figurazione che acquista in penetrazione, in forza e in delirio, nella misura in cui acquista in determinatezza, in violenza specifica. Demistificazione e aggressione ovviamente non sono in contrasto: rappresentano semplicemente una prevalenza alternativa dei momenti rispettivi e assumono articolazioni e suggerimenti dalla dimensione della metafora. Il motivo di una preferenza accordata all'aggressione risiede allora nella convinzione della necessità di una carica provocatoria, per modificare il consueto rapporto opera-fruitore, indirizzandolo non tanto nel senso dello choc gratuito (l'épater les bourgeois dell'avanguardia), quanto verso una sollecitazione, uno stimolo sempre più violento a prendere coscienza della presente inabitabilità della società capitalistica avanzata, una spinta provocatoria per svincolarsi dai rapporti reificati e realizzare una momentanea oggettivazione, disgregare il guscio repressivo-protettivo. Si tratta di dire di sì all'esercizio di un cinismo orientato, di una crudeltà radicata nelle cose, che diano tutta la profondità del negativo, del disumano presente. Fare del cinema un esercizio provocatorio, ma razionale e fondato, di radicalità, di aggressione ideologico-comportamentale (ai valori e agli esseri), che sia propedeutica alla trasformazione del mondo. Ma « essere radicali — scriveva il giovane Marx — significa afferrare la cosa alla radice. Per l'uomo la radice è l'uomo stesso ».

Paolo Bertetto

Biblioteca Gino Bianco

il cinema nôvo

UN'AVANGUARDIA DETERMINATA

1. Sulla base delle cose viste a Venezia e a Pesaro, la scuola brasiliana si trova in una fase di straordinaria fioritura creativa e di profonda dinamica verso una nuova ridefinizione della sua azione, dopo aver definitivamente superato con esiti rilevanti il momento della rottura violenta. D'altra parte, la situazione politica nuova e « aperta » all'interno del Brasile, dopo il rapimento del console americano e il rimaneggiamento del triumvirato, impone alla lotta dei cineasti brasiliani nuovi termini, al limite quelli della clandestinità, mentre il sorgere nel continente di regimi, militari ma nazionali e anti-imperialisti, in Perù e forse in Bolivia, schiude possibili prospettive, tattiche, alleanze, direzioni di lavoro. Ormai il lavoro di alcune personalità d'eccezione, Rocha o Diegues, è diventato movimento collettivo, con radici profonde, resistenti, un retroterra di idee e di ricerche, un patrimonio comune, strappato, per quanto di continuo insidiato, al cerchio della dipendenza, della servitù, dell'oppressione: un contributo attivo alla riconquista da parte dell'uomo latino-americano di una propria identità umana e storica, come popolo, come cultura, come civiltà, in un violento sforzo di negazione, di lotta, di riscatto. Vale a dire, il cinema nôvo viene ad essere il nucleo primario di una cultura nazionale (e nazione in America Latina suona subito, e per larga parte, rivoluzione).
Dopo essere stato demistificazione di una realtà sociale, denuncia e rivelazione culturale, oggi nelle sue punte più avanzate il cinema nôvo si muove verso una « poesia antropologica », in cui sociale ed individuale, reale e fantastico, comportamenti e strutture, politica e tradizioni, la foresta e la città, il sottosviluppo e la violenza, reagiscono in una sintesi più dialettica e comprensiva.
Dall'affresco storico di Diegues alla favola di sangue di de Andrade, dalla lucida, pacata, argomentata disanima di Dahl al delirante romancero di Rocha (e un caso ancora a parte è lo splendido, ma « europeo » *Sweet Hunters* del brasiliano Ruy Guerra), le ricchissime ricerche espressive sono i modi con cui il cineasta brasiliano scompone « i fattori dell'esistenza e del terzo mondo », violenza e sottosviluppo, fame ed oppressione, secondo una poetica brechtiano-eisensteiniana, ma anche le lezioni di Welles e Godard, e con il recupero dell'anima culturale del paese, il tropicalismo, l'antropofagia, il primitivismo, etc. (Su questi processi in Rocha, vedi l'articolo di Mogni e l'intervista con Rocha stesso sul prossimo numero). L'invenzione stilistica qui è subito e quasi sempre *stile di lavoro*, nel senso maoista, non formalista, è progetto di analisi di una realtà stratificata, contraddittoria, complessa, « pazza », esplosiva sotto il ristagno di superficie, è stravolgimento del reale in vista di una sua interpretazione profonda, scoperta, messa a nudo dei rapporti soggiacenti e decisivi. La dialettica della realtà è più complessa della logica formale dei sedicenti marxisti, ci ripetono con doverosa insistenza i teorici latini-

Biblioteca Gino Bianco

americani. Ancora una volta, quando il cineasta sa di che cosa parla, e ha chiari i nessi « politici », il ricorso a forme disparate, dall'epica alla didattica, dalla violenza barocca alla registrazione d'eventi, dal delirante lirismo al documento, all'apologo, in adesione alla peculiare personalità dell'« autore », si rivela possibile e necessario, è un momento decisivo di riscoperta personale dei temi e di una loro angolazione-penetrazione inedite.

2. Vero miroir promène le long de l'histoire, *Os herdeiros* è il quadro degli ultimi eredi di un paese continente, esplosivo e tragico, sfruttato e pazzo. Vale a dire è una riflessione sul potere negli ultimi trent'anni, resoconto sulle classi non-rivoluzionarie, canto del tramonto di un mondo (i proprietari terrieri sotto lo spettro della riforma) e di un momento di trapasso verso il Brasile del futuro, Brasilia capitale da fantascienza, e rispecchiamento di un popolo sempre « oggetto » passivo di storia, ingannato strumentalizzato tradito, insomma il ritratto essenziale del Brasile moderno, delle rivoluzioni mancate e delle dittature reazionarie, delle trasformazioni dal Vargas degli anni trenta ai colonnelli contemporanei, da un fascismo all'altro.

Come dice Diegues, per l'intellettuale latino-americano la passione politica non è una scelta, bensì è vissuta come tragedia quotidiana ed inevitabile. Come nei grandi realisti, sotto un affresco possente, ricco, composito, intricato di ragioni private, drammi familiari, tradimenti, crimini, affetti, le amicizie gli amori la professione, il sole e la musica, Diegues individua, precisa i nodi reali del potere; in *Os herdeiros* dominano, regola delle vicende degli individui, le scelte di fondo, le alternative spesso succedentesi nella carriera del giornalista-protagonista tra il rosso e il nero, il rivoluzionario e il traditore, l'esule e l'alto funzionario, il fazzoletto rosso o il colletto bianco. Una visione articolata, sfumata, complessa, di uomini e fatti, e, nello stesso tempo, un'analisi dialettica e rigorosa. Diegues redige l'inventario storico di tre generazioni, una rimeditazione sul passato e una lezione in prospettiva, cioè "l'affossamento dei fantasmi politici" e "la memoria come fonte dell'avvenire". Senza addentrarci sul terreno della visione storica presentata, ad impressione generale corretta e convincente, riteniamo che il film sia un'elucidazione attiva delle ragioni, debolezze, cause, circostanze di una rivoluzione sempre mancata o tradita, di una sconfitta continuata, il "donde" di un presente d'impotenza. In Diegues la forma dell'idea è sempre romantica, è una lucida ricomposizione delle componenti basilari di un paese e della gente, la "pazzia" e una grandiosità tragica, il delirio e il barocco, l'enfasi melodrammatica e la retorica. È l'anima delle cose che si esprime nella follia notturna, urlante di una moglie abbandonata, nell'incendio della fazenda, nell'assassinio del figlio con un colpo in fronte nel palazzo signorile, o nel dialogo sul feretro del protagonista suicida. Il suo modo di raccontare si snoda su un registro di realismo disteso, a larghe partiture, ma procede sempre dal concreto verso l'astrazione, l'enfasi, un momento rivelativo, esprime una sollecitazione, un superamento del dato reale. Inventivo, esasperato, lucido e disorganico, sperimentale e placato, il linguaggio di Diegues segna il recupero in una nuova sintesi delle sedimentazioni popolari, come il melodramma, il varietà, le canzoni che scandiscono i tempi della storia e i momenti di un'esistenza, la radio, il circo; e le lezioni di Welles (Vargas = Kane?) e di Rocha (per le soluzioni visive) accanto ad una struttura quasi viscontiana sono rivissute in maniera personalissima. Se Diegues sentiva il dovere di « spiegare perché non sono professore, fisico o guerrigliero, professioni di certo assai più

Biblioteca Gino Bianco

Il canto del tramonto di un mondo (« Os herdeiros » di Carlos Diegues)

utili all'umanità ». *Os herdeiros*, analisi ed espressione di un paese, di una classe sociale e della sua storia, mostra cosa si intende per dare una morale e una politica alla propria passione per il cinema.

3. Risultati minori sono *Brasil año 2000* di Walter Lima jr. e *Jardin de guerra* di Neville de Almeida. Il primo è una parabola fantascientifica, spesso sconnessa e monocorde, ma assai "in situazione"; da una parte tropicale, primitivista, dove un personaggio rivendica il diritto di essere primitivo, dall'altra pregna di referenze precise alla realtà attuale, i generali e il genocidio. E la favola esopica costituisce una manovra per aggirare la censura. Il secondo è un accattivante pastiche di reale e di fantastico, dove sono presentati assassini clandestini, polizie private, le torture, il terrorismo ideologico. Pure se la coscienza del protagonista, ribelle senza causa con parecchi spunti del Godard prima maniera, e l'interprete è Joel Barcelos, una sorta di Belmondo del cinema nôvo, non supera il piano dell'auto-conservazione fisica, si riscontrano (al pari che in numerosi cortometraggi) i segni tremendi del momento politico.

4. *Macunaima* di Joaquim Pedro de Andrade, favola e autoritratto di un popolo, è la storia di un "eroe senza nessun carattere", "un eroe della nostra gente", una "somma arlecchinale" degli abitanti del continente Brasile. Con un andamento rapsodico, che attinge a piene mani nelle mitologie, folklori, usanze, e nella realtà del paese, il film compone per via di paradosso, di grottesco, di umorismo amarissimo, un ritratto nitido e composito dell'anima brasiliana. È una favola, ma

Biblioteca Gino Bianco

risultano subito trasparenti i problemi tremendi del Brasile di oggi, la questione della razza, la fame, il sottosviluppo, la passività del popolo. Nato brutto, negro, deforme, Macunaima con un sortilegio magico diventa bianco, bello e biondo, passa dalla foresta alla città, vive pigro e soddisfatto a carico di una bella guerrigliera a forte carica erotica, amour fou e rivoluzione, o, come si scriveva sui muri di Francia in maggio, più faccio l'amore, più ho voglia di far la rivoluzione. Ha appeso l'amaca a due chiodi, si è fatta una sistemazione. E tiene lontani il padre e il fratello che è riuscito a sbianchirsi solo le palme delle mani alla fonte magica, e Macunaima gli aveva detto beffardo e sarcastico a sangue: meglio avere le palme bianche che niente. Un incidente di lavoro, lo scoppio non previsto di una bomba ad orologeria, lo priva di donna e figlio. Dal cannibalismo delle proprie origini amazzoniche era passato al cannibalismo del consumismo urbano. Ora si ritrova alla ricerca dell'amuleto magico, in possesso di un gigante antropofago. Dopo averlo vinto in una scena traboccante di sangue, dove un piccolo trono galleggia in una piscina ricolma di membra, pezzi, tronchi umani, e lungo le sponde si svolge una festa demente, Macunaima ritorna alla sua foresta primigenia, non più per divorare ma per essere divorato. Ovvero il Brasile divora i suoi abitanti. Senza pretendere se non in misura ridotta, di captare la ricchezza di referenze mitiche, di stratificazioni, di temi, di costumi, desunte dall'immenso "arcipelago culturale" che è il Brasile, questa sintesi simultanea di passato e presente, di foresta e città, di amazzonia e neo-capitalismo, di terra e cielo, di bianco e nero, di atavismo e politica, di favola e cronaca scottante, delirante e lucida, divertita e tragica, antropofaga e tenera, barbarica e poetica, ripropone in maniera penetrante il tema dell'identità culturale dell'uomo brasiliano. Sangue e sesso sono straripanti oltre ogni segno, e il metodo barbarico di espressione rivela il volto di una nazione, si radica, è la carne stessa di un mondo marcio, putrido e insensato come la foresta durante la grande pioggia, affondato in un tempo arcaico eppure terribilmente presente. Il grottesco e l'antropofagia sono gli strumenti naturali di denuncia e di demitificazione. Macunaima risulta alla fine favoloso e tipico. Incarna i difetti e la scaltra saggezza di una gente, è pigro ed astuto, sensuale e cinico, passivo, fatalista; esprime un popolo, è stato detto assai bene, incapace di andare oltre una bertoldesca presenza attiva. Una presa di posizione coraggiosa, amara, durissima, sotto le forme più fantastiche.

5. In *O bravo guerreiro*, straordinario debutto di Gustavo Dahl, il processo di reinvenzione stilistica è ancora diversa, a conferma, all'interno della scuola brasiliana, di una ricerca di incredibile ricchezza e varietà; si tratta di una analisi lucida, pacata, argomentata sulla figura, rilevante in situazione, dell'intellettuale piccolo-borghese, "una canaglia in crisi". Con una disamina minuziosa, dunque terribile, Dahl racconta la parabola di un giovane, brillante parlamentare e sindacalista, che passa dal piccolo partito di opposizione sterile a quello governativo, in nome dell'azione, della lotta dall'interno, del "giusto compromesso", e ne ricava solo delusioni, tradimento, sconfitta piena sul piano politico, esistenziale, sentimentale, fino al suicidio. Il registro stilistico è spoglio, essenziale, depurato di banalità, fatto di inquadrature brevissime, primi piani, una camera franca, distaccata, spesso ferma o in movimento dolcissimo, e *riproduce* in un nitore di registrazione le linee strutturali del reale, meccanismi e comportamenti. La corruzione è un frutto della miseria, come la fame o la favela; e il popolo pare non voler cambiare nulla. Pure se il "popolo" resta sempre comparsa sullo sfondo, la tematica popo-

Biblioteca Gino Bianco

lo-nazione-sottosviluppo ha una presenza schiacciante e determinata nella serrata dialettica delle idee, vive nei modi di essere, nelle parole, nelle azioni dei personaggi. Lucido, rigoroso, freddo, implacabile Dahl elucida la pratica dello sfruttamento il rapporto industria-campagna, fiore all'occhiello, la prima di un sistema feudale, latifondista, i nessi stretti di economia e potere politico il senso da parata dell'aiuto americano, i sindacati e i lparlamento, dove i discorsi pletorici di opposizione cadono nel deserto dell'assemblea e di fronte alle efficaci manovre dell'anticamera, la funzione di un progressismo riformista o sterile o corresponsabile. Tocca punto per punto la delittuosità reale. Senza "drammi" o ricatti (la miseria, i crolli, i bambini feriti come nel Rosi di *Le mani sulla città*, rappresentazione per certi versi similare di una Napoli "terzo mondo"), il film mostra una classe politica, i retroscena, i compromessi, ricatti, violenze da squali, rotture, alleanze tattiche, al servizio della conservazione dello status quo e di mire personali; ne dà una rappresentazione precisa e ricchissima, esplicita il senso sociale di riti e di costumi. Dahl ha fatto esplodere stilisticamente la materia politica, e l'ha calata nel vissuto quotidiano. La politica pervade la vita intera, si radica nei gesti comuni e in milieu evidenti e pregni, dalla passeggiata sotto il pergolato all'assemblea del sindacato, la visita ad un cantiere come la sauna, un raduno conviviale, la serata in salotto o al night. Tutto è occasione di politica; la politica diventa pratica e tragedia quotidiana, impregna l'esistenza. Le figure ne acquistano spessore, "realismo" e dialettica interna, "contraddizioni" cioè verità. Così il vecchio reazionario, con sogni di oisevété colta, e nostalgia della propria impazienza giovanile, ma durissimo nella pratica quotidiana dello sfruttamento. Diventano esplosivi i condizionamenti dell'individuo, il farsi violenza giorno per giorno, e un « prendi il coltello e apriti la strada del successo » come sola morale. Per la giungla imperialista non servono le mezze misure, i tentativi di cambiare le cose dall'interno. Sono condannati alla sconfitta, dimostra Dahl con la secchezza di una lama .Una pistola in bocca, e la lenta dissolvenza dell'immagine, delle speranze, delle illusioni, dell'entrismo, di una strada politica, di una scelta umana, di un intellettuale... La fredda, impietosa analisi della realtà è sempre "rivoluzionaria" e sottende una vera volontà di cambiare le cose.

6. Tutti, da *Terra em transe* a Diegues, a Dahl, partono dove finisce *O desafio*, per quanto il film di Saraceni fosse più testimonianza diretta, sul vivo, confessione di impotenza, sfogo ora rabbioso ora lirico su se stessi, l'intellettuale progressista, di sinistra, borghese, e non analisi, momento di comprensione (sia per forza di cause, fu girato durante il *golpe militare*, sia per limiti ideologici dell'autore, quali dai successivi suoi film ben verranno fuori). Ma la scelta di questo terreno, di temi e contraddizioni della classe media, non è come per certi autori europei ancora la presunzione dell'intellettuale, bensì risponde a fatti concreti, ad una precisa ipotesi politica, nella cui strategia in America Latina un processo di rinnovamento, per necessità rivoluzionario, passa di certo anche, e in misura non secondaria, per la classe media, per la borghesia nazionale. Se Lenin è morto per il mondo occidentale, e le categorie marxiane sono da rivisitare con l'arma di nuove analisi, nulla di più settario e meno marxista del trasferirle meccanicamente al Brasile, dove l'industria costituisce un paravento, una vetrina, e le masse sono masse agricole, e Brasilia è un sogno fantascientifico per un paese sottosviluppato. In questo momento, la scoperta di questo personaggio è decisiva e preminente per un cinema politico in Brasile (e non dico il cinema come mezzo, di propaganda

Biblioteca Gino Bianco

L'inutile tentativo di tornare indietro (« O Bravo Guerreiro » di Gustavo Dahl)

di analisi di contro-informazione, al diretto servizio della lotta rivoluzionaria). Ha un preciso rilievo in una strategia politica e nella composizione sociale del Brasile. Proletariato e classe media sono quasi la stessa cosa, dice Rocha. Non è l'artista che pone se stesso al centro del mondo, al di sopra dei dannati della terra. Per la loro estrazione, per le possibilità di incidere, perchè la borghesia progressiva è un soggetto storico e un interlocutore immediato, che presta loro attenzione e in grado di capire il loro linguaggio, essi hanno scelto la strada di questi discorsi. Questa è la soluzione, limitata e rigorosa, di questo momento. Certo, il fronte dovrà essere allargato. Alla fine, il popolo, vale a dire le masse analfabete e sottosviluppate, sarà, dovrà essere il destinatario primo, e saranno prospettati in termini diversi i rapporti cinema-politica e i problemi di linguaggio. E *Antonio das Mortes*, l'ultimo film di Glauber Rocha, è già una prima proposta, senza dubbio una linea da frequentare, un'ipotesi da lavorare, precisare, elaborare: un'opera popolare, sul popolo e per il popolo (e pare riscuota un eccellente successo di pubblico), « politica sotto la sua forma arcaica di romancero quando il più esplicito pamphlet ».

7. Resta solo da dire che, per temi, ricerche, risultati, proposte di soluzioni problemi prospettati, l'autonomia dell'arte e il suo condizionamento sociale, la politica la cultura e lo stile, il cinema nôvo è il cinema più importante che si faccia oggi nel mondo.

Gianni Volpi

Biblioteca Gino Bianco

UN CINEMA SEMPRE NÔVO

La situazione

Quando abbiamo cominciato a fare film, tra il '59 e il '62, sapevamo con esattezza solo ciò che non volevamo fare. Il resto sarebbe nato dall'esperienza acquisita con i film, dalla somma di ogni stile, evitando ogni forma di dogma. Non costituivamo un movimento estetico, e non volevamo neppure essere un partito politico; ciascuno ha dato la sua testimonianza politica come meglio ha creduto, ha scelto la sua strada, ha discusso, ha fatto progressi o sbagli. Dall'indipendenza di ciascun componente è nata la solidarietà di gruppo. Dal 1959 (anno in cui abbiamo realizzato numerosi cortometraggi) ad oggi, ci siamo modificati, siamo cresciuti e abbiamo trovato una soluzione brasiliana ai nostri problemi. La Difilm, la nostra cooperativa di distribuzione, è stata la più importante di queste soluzioni.
Oggi crediamo che fare un film in 16 o 35 mm, a colori o in bianco e nero, con attori professionisti o sconosciuti non faccia differenza; il terreno principale di lotta sono le grandi sale commerciali cittadine ma non trascuriamo i "circuiti alternativi": i cineclub, le sale universitarie, ecc. D'altra parte, siamo convinti che un film sulla crisi di un intellettuale piccolo borghese o sulla lotta contadina, un film poetico o didattico, possono avere la stessa importanza. Questa è la nostra ricchezza e il nostro modo di fare del cinema brasiliano uno strumento di lotta politica e anche individuale.
In un paese come il Brasile, il principale dovere di qualsiasi intellettuale è fare della sua attività uno strumento di rivelazione e di affermazione nazionale. Il Cinema Nôvo è prima di tutto un cinema anticoloniale cioè un cinema in grado di denunciare la dipendenza nazionale, sia in forme direttamente politiche sia con la presa di coscienza dei valori specifici del popolo brasiliano, addormentato dalla dominazione imperialista. Se saremo in grado di fare un film d'amore con caratteristiche nitidamente nazionali; di raccontare un'avventura nel *sertaõ* legata alla situazione del paese; di realizzare una commedia musicale capace di risvegliare nel pubblico il sentimento della sua originalità etnica o culturale; di fare qualsiasi genere di film in cui il Brasile, nascosto al popolo dalle generazioni precedenti, si riveli, esploda, si faccia scoprire da questo stesso popolo attraverso un bacio, uno sparo o una canzone; se sapremo fare questo, questi film avranno la stessa importanza di quelli sulle alternative del Potere, sulle lotte popolari, ecc. Ogni giorno della nostra esistenza facciamo fronte al più poderoso nemico che la storia abbia mai conosciuto. Per lottare contro di esso dobbiamo prima sapere chi siamo noi, A questa fase della lotta anticoloniale deve corrispondere un cinema nazionale libero, indipendente e costruttivo.
Questa è la collocazione storica dei nostri film e di quelli che da essi derivano. Al grido barocco di Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni risponde con il sentimento silenzioso di tragedia; al delirio antropofago di Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl risponde con il didatticismo razionalista; alla poesia pungente di

Biblioteca Gino Bianco

Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman risponde con il patetico sociale; e così sino al limite dell'impossibile.

In Brasile le basi di questa nuova cultura militante sono state gettate per la prima volta dal movimento modernista del 1922. Di qui sono venuti fuori Oswald de Andrade, Villa Lobos, Mario de Andrade, Jorge de Lima, ecc. Le basi erano semplici: il Brasile, un paese mulatto, non poteva avere una letteratura aristocratico-europea, una musica romantico-melodrammatica, una pittura raffinata e agghindata, non poteva rivolgere i propri occhi all'Atlantico attento all'ultimo grido della moda parigina, mentre le coste esplodevano, il popolo inventava una nuova lingua, l'indio e il negro si accoppiavano in ogni capanna, in ogni nuova religione nascente. Era necessario fare dell'antropofagia un sistema, della disorganizzazione un metodo, del disordine un'organizzazione. Come tutte le antropofagie anche la nostra ha due movimenti: distrugge quello che è divorato e nutre colui che divora. Ma è stato il Cinema Nôvo in concomitanza con il teatro e la nuova musica, ad introdurre in questo concetto di cultura nazionale il sentimento politico. La politica non solo come scienza, ma anche come tragedia quotidiana vissuta nel cuore della sua esistenza da ogni uomo di un paese sottosviluppato. Per noi, la politica non è solamente un gioco di cui conosciamo le regole e cui partecipiamo buttando le nostre carte a favore di un giocatore. La politica è la ragione stessa della nostra vita, non per scelta individuale e cosciente, ma perché la respiriamo in ogni strada, in ogni angolo, in ogni piazza dell'America Latina. Noi vogliamo vivere questa tragedia e trasformarla.

Per queste e altre ragioni, quando abbiamo incominciato eravamo in sette o otto, e oggi siamo più di trenta registi. Il Brasile produce una settantina di film all'anno; più della metà è legata in un modo o nell'altro al Cinema Nôvo. Nel '68 ci sono stati una decina di esordi, molti dei quali finanziati e distribuiti dalla Difilm. Il Cinema Nôvo non si rinnova solo nelle opere dei vecchi registi, ma anche in quelle dei giovani che portano nuove proposte, nuovi stili, nuovi temi e approcci alla realtà. Il Cinema Nôvo, rivoluzione permanente, continua nella sua molteplicità.

Come esempio faccio seguire una lista di 23 nuovi registi esordienti nel lungometraggio a partire dal '67. Senz'altro dimenticherò qualche nome, data la grandezza del Brasile (8 milioni di kmq) e dato che, ogni giorno, ci arriva notizia di un film realizzato nell'estremo sud, in una città dell'Amazzonia o in una piccola città del Nordeste. In ogni caso, fanno parte di questo elenco solo i film o gli autori che, in un modo o nell'altro, sono legati al movimento. Gli autori, per la maggior parte, provengono dalle nostre prime équipes o dalla critica militante; alcuni sono intellettuali provenienti da altri settori (giornalismo, letteratura, ecc.); un terzo gruppo proviene dalla militanza studentesca o da altra forma di militanza politica diretta. Per avere un'idea della difficoltà incontrata nel compilare questa lista, basta pensare che ogni anno un grosso giornale di Rio organizza un festival di cinema dilettante a respiro nazionale e nell'ultima edizione il numero degli iscritti ha oltrepassato i trecento di cui settanta sono stati selezionati per le finali. Ecco dunque, con beneficio di inventario, la lista in ordine alfabetico: Antonio Carlos Fontoura (*Copacabana me engana*), Arnaldo Jabor (*Opiñiao Publica*), Carlos Alberto Prates (*Os Marginais*), Daniel Filho (*Pobre Principe Encantado*), David Neves (*Memória de Helena*), Eduardo Coutinho (*O Homem que Comprou o Mundo*), Fernando Campos (*Viagem*), Francisco Ramalho (*Anuska*), Grupo

Biblioteca Gino Bianco

Câmera (*Como vai, vai bem?*), Gustavo Dahl (*O Bravo Guerreiro*), Hugo Kusnet (*Tempo de Violencia*), Iberê Cavalcanti (*A Virgem Prometida*), Julio Bressane (*Cara a Cara*), Maurice Capovilla (*Bebel, Garôta Propaganda*), Mauricio Gomes Leite (*Vida Provisória*), Miguel Farias (*Pedro Diabo*), Moisés Kendler (*Os Marginais*), Neville d'Almeida (*Jardim de Guerra*), Olney Sao Paulo (*Manhã Cinzenta*), Paulo Gil Soares (*Proezas de Satanáz*), Reynaldo Barros (*Férias no Sul*), Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha*), Sergio Bernardes (*Desesperado*).

Carlos Diegues

"Os herdeiros"

1. Agli inizi, noi avevamo, di fronte alla realtà, una posizione schematica. I film assumevano un "impegno sociale" diretto, cioè denunciavano situazioni specifiche. Così *Vidas secas* di Nelson Pereira dos Santos o anche *Barravento*, il primo film di Glauber Rocha. A poco a poco abbiamo compreso che era necessario dare una visione più "totale" del Brasile. E così abbiamo approfondito il tema, siamo arrivati a una complessità culturale, che è l'immagine dello spirito o dell'anima del popolo e del paese. Penso che il cinema brasiliano stia diventando sempre più una specie di "poesia antropologica", una "poesia didattica": non corrisponde più a una fetta della realtà brasiliana, ma esprime in tutta la sua complessità l'anima culturale del paese. Per questo penso che il c. n. diventi sempre più un cinema storico — nel senso più ampio del termine — e meno direttamente sociale.

2. I due registi ai quali ho pensato, nel senso di un riferimento culturale, sono Humberto Mauro e Glauber Rocha. Il primo nel senso della scoperta di una specie di atmosfera brasiliana che egli ha costruito in tutti i suoi film, e Glauber per la scoperta di un tema, sempre assai attuale in Brasile. Credo che *Terra en transe* sia un film fondamentale, non solo per la bellezza e lo stile, ma soprattutto perché è la scoperta di un tema che credo sarà per molti anni centrale nell'America Latina. Non si può fare un film politico in qualunque luogo in America Latina senza pensare a *Terra em transe*.

3. Sempre a proposito delle influenze, in *Os herdeiros* la presenza della tradizione culturale popolare nazionale, assume una forma diversa in rapporto a certi film di Rocha e di J. P. de Andrade.
Nel mio film la tradizione popolare è meno evidente, ma nello stesso tempo credo sia più inserita nel contesto moderno, contemporaneo, del Brasile. Nel mio film ci sono almeno tre riferimenti alla cultura popolare brasiliana. Il primo è quello del teatro popolare, il teatro del circo. Non so se in Europa sia la stessa cosa, ma in Brasile durante le rappresentazioni del circo, viene sempre rappresentata una *pièce* creata quando la *troupe* arriva in città, una storia su una situazione reale della città... è qualcosa come la commedia dell'arte, ma anche qualcosa di molto diverso nel senso che il tono, l'argomento è sempre melodrammatico, molto forte, anche dal punto di vista della rappresentazione. La seconda è l'influenza della tradizione letteraria, della poesia popolare, una specie di "romanzo" brasiliano sempre scritto in modo poetico con una costruzione originale. È una costruzione narrativa che comincia con la descrizione realistica degli avvenimenti, e quando l'azione comincia a svilupparsi diventa sempre più surreale, fino a una vera follia finale, una specie di fantasia, di sintesi poetica che scoppia alla fine

Biblioteca Gino Bianco

Una tragedia barocca (« Os herdeiros » di Carlos Diegues)

della poesia. *Os herdeiros* è tutto costruito in questo modo: è un film a episodi, quasi a sketch, e ogni sketch è costruito in una forma che comincia più o meno in modo reale e poco a poco passa a una atmosfera surreale, fino a quello che definirei una specie di sintesi poetica di tutta la situazione. Per esempio la scena della fuga della donna: c'è un'inquadratura della facciata della casa, Ramos esce di casa, legge la lettera, tutto si svolge in modo molto realistico; poi, da quando arriva la donna, la rappresentazione incomincia a prendere un'atmosfera più surreale, fino alla fine dove diventa una specie di fantasia poetica e nello stesso tempo una specie di "resumé" della situazione, con il piccolo che piange, la donna che urla, la musica del violino e tutto il resto.

Il terzo riferimento popolare, secondo me, è il cinema brasiliano, anche il c. n., ma innanzitutto la tradizione popolare delle commedie musicali, le chanchadas assai diffuse in Brasile prima del c. n. Sono opere brutte, fatte terribilmente male, ma nello stesso tempo hanno un'importanza fondamentale nella creazione di una lingua brasiliana nel cinema. Sono commedie fatte veramente per il popolo, che hanno dato al cinema brasiliano un impatto sociale. Commedie di circostanza, avevano soggetto popolare, soprattutto il carnevale. Nel mio film ho utilizzato come protagonisti diversi attori che lavoravano in quelle commedie. Ora poiché queste influenze sono dissolte, incorporate nel film, è più difficile notarle soprattutto per i non brasiliani.

Biblioteca Gino Bianco

4. Gli episodi iniziano realisticamente e finiscono quasi in modo surreale. Questo riflette l'esigenza di andare oltre il realismo per capire effettivamente la realtà, e diventa quindi una scelta ideologica e stilistica fondamentale.
Le due cose, lo stile e la ricerca ideologica, si trovano sempre insieme. A differenza di *Terra em transe* che è un film barocco come stile e romantico come ideologia, una specie di illuminazione fantastica su un nuovo metodo, il mio film è la ricerca di una didattica per comprendere la nostra storia. Per me non c'è un altro modo di fare il film. È esattamente il metodo per capire l'imprecisione, la confusione, il barocchismo, il surrealismo, e tutto il resto della storia brasiliana. Voglio farti un esempio importante: Vargas, che non è il personaggio principale del film ma è forse il più importante. Ora Vargas è arrivato al potere nel 1930 come leader di una rivoluzione liberale. Nel '37 estromette i suoi amici liberali, e diventa un dittatore nazi-fascista, con una costituzione ricalcata dal nazifascismo europeo dell'epoca. Nel '45 viene deposto. Nel '50 torna come presidente democratico appoggiato dai latifondisti. Nel '52-'53 circa, all'improvviso si trasforma in un simbolo della lotta antimperialista, nazionalizza il petrolio, l'elettricità, colpisce la fuga di capitali. Nel '54 si suicida. Dunque, ci sono ben cinque Vargas; il liberale del '30, il fascista del '37, il democratico latifondista del '50, il nazionalista del '52, l'antimperialista del '54. Qual'è il vero Vargas? Non lo so. Cosa è successo con quest'uomo? Non lo so. Si può fare un'analisi molto oggettiva, rigorosa, sulle cause, sull'imperialismo, ma sulla figura di Vargas come politico brasiliano restano sempre equivoci, non si sa chi fosse veramente Vargas. È colui che ha fatto la costituzione fascista del '37, o colui che, con la sua ultima lettera, ha lasciato un vero testamento politico, ancor oggi la bandiera della lotta antimperialista in Brasile?
Os herdeiros è un po' la costruzione di una storia con il metodo di *Citizen Kane* su Vargas. Non è la stessa cosa, ma ci sono molte cose in comune.

5. C'è un discorso che in Brasile è cominciato con il film di Saraceni, *O Desafio*, cioè il problema dell'intellettuale di fronte alla politica; in seguito il film di Rocha. *Terra en transe* ha approfondito il discorso e infine ci sono stati *A vida provisoria*, *O bravo guerreiro*. Il mio film chiude un ciclo.
Prima del '64, vivevamo in una situazione di euforia, di ottimismo, di illusioni. Credo che anche *Os Herdeiros* è una storia di illusione, qualcuno mi ha detto che il film poteva intitolarsi "La disillusione", ed è vero. Quando nel '64 i militari presero il potere, piombammo nel vivo della realtà brasiliana. Per la prima volta, dal 1930, il Brasile scopre l'America Latina, cioè la nostra situazione reale. Prima, a causa dei regimi di Kubitchek, Goulart, Quadros, pensavamo di essere un paese del tutto diverso dagli altri paesi dell'America Latina, perché eravamo in una fase di boom nello sviluppo industriale, e la situazione politica era promettente. Dal '64 la situazione si è fatta drammatica e, poco per volta, tragica. *O Desafio* è stato il primo film sull'intellettuale di fronte alla realtà e ai nuovi problemi. Da allora, noi non abbiamo fatto che dei film su noi stessi, su degli intellettuali di fronte alla realtà. Anche *Macunaima* è così; sembra un po' scandaloso dirlo, ma in fondo è vero. L'eroe di Macunaima non presenta nessuna differenza con quello del mio film. E così il giornalista di *Brasil ano 2000*, il professore o anche Antonio das Mortes in *Antonio das Mortes*, Paulo Martins in *Terra en transe*, gli eroi sono sempre gli stessi. In *Os Herdeiros* ho tentato di chiudere questa fase, vale a dire che è necessario trovare un nuovo ruolo nel paese. Non è un film ottimista, vuole

Biblioteca Gino Bianco

distruggere le illusioni in cui abbiamo vissuto per molto tempo. Per questo si inserisce in una dialettica precisa con la storia del nostro cinema.

6. Tutte le esperienze di linguaggio del giovane cinema europeo sono molto importanti; ritengo Straub assai importante, e Godard è l'autore fondamentale del cinema moderno; anche se adesso è in impasse, oggi non si può fare un film senza pensare a quel che Godard ha fatto in Europa. Comunque, a parte qualche film, si incontra sempre una certa idea di decadenza, non la volontà di fare andare avanti il cinema, di collegarlo alle forze storiche progressive. È un cinema che si richiude in se stesso e distrugge certe cose piuttosto che dare nuovo slancio. I loro sono veramente film sperimentali e non riescono ad avere un impatto con un pubblico un po' vasto.
Rispetto a noi la differenza consiste in questo: l'avanguardia europea cerca un linguaggio idealista, un linguaggio che parte dalla volontà personale dell'autore, mentre in Brasile si parte dalle radici culturali nazionali del popolo, si trasforma il folklore popolare, la tradizione letteraria, le leggende, i miti, presentando al popolo, con un linguaggio più elaborato, quello che gli appartiene già. C'è poi una differenza fondamentale tra comunicare e piacere, perché si è compreso in Brasile che quello che ha reso il pubblico ostile nei confronti delle prime esperienze del cinema novo non è stato il modo di comunicare, il linguaggio utilizzato, ma i temi affrontati nei film. Per esempio, gli abitanti delle favelas, che sono un terzo della popolazione di Rio de Janeiro, rifiutavano di vedere film sulle favelas; era una specie di autoalienazione. Allora si trattava evidentemente non già di un problema di linguaggio, di comunicazione, ma di qualcosa di differente. Nei nostri film non ci sono deviazioni estetizzanti. Più che una posizione ideologica si tratta di una posizione morale. Le cose si fanno per gli altri. In definitiva, la differenza fondamentale penso sia che il cinema novo è sì una avanguardia, ma non è una avanguardia idealizzata, cioè una avanguardia in se stessa, per se stessa, è una avanguardia in rapporto ad una cultura determinata, a un popolo determinato, con una volontà di essere precisa. Un'avanguardia determinata.

(montaggio da un'intervista a Carlos Diegues a cura di Paolo Bertetto, Michel Ciment, Gianni Volpi, settembre 1969)

USCITA

Materiali di cultura sperimentale
testi fogli manifesti audiovisivi

USCITA

Uscita è controinformazione:
qualora tu
sia attivamente interessato
a tale iniziativa
puoi fornirci il tuo indirizzo
sarà nostra cura inviarti un foglio-
catalogo dei materiali disponibili

59 via dei Banchi Vecchi
00186 Roma tel. 652277

Biblioteca Gino Bianco

Una canaglia in crisi

Da *O desafio* a *Terra em transe*, e ora ne *O guerreiro*, si vede errare un personaggio — l'intellettuale piccolo borghese tormentato dai dubbi, una canaglia in crisi. Può essere giornalista, poeta, deputato; resta sempre un perplesso, un esitante, un debole che tenta di superare tragicamente la sua condizione.
La mia generazione — forse dovrei parlare solo di me — formatasi tra la morte di Getulio Vargas e l'ascesa di Castelo Branco, i trent'anni — quasi una mezza età in questo mondo giovane, giovane, giovane — cala sul Brasile uno sguardo pessimista.
I suoi personaggi, dilacerati fra la coscienza della miseria tricontinentale e della impotenza, dell'impossibilità di superarla, di superarsi, trovano una sola soluzione: il suicidio. Oltre alla forma pura, la soluzione può venire in diversi imballaggi: lotta armata, sesso, amore, fumo, alcool e la meno nobile di tutte, l'alpinismo sociale. Ciascuno si uccide come vuole o come può. Dal Tropico del Cancro in giù, l'arte è una tenda a ossigeno e l'artista, l'intellettuale, questa famosa "intellighenzia" è il pidocchio che si nutre pungendo l'ispotante: la borghesia.
La forma
Un film brasiliano è un film brasiliano. Può essere come Rio, caotico, sporco, allegro e bello, corrispondente alla realtà di cui è frutto. Ma può essere anche come Brasilia, semplice, armonico, geometrico e moderno, rispecchiando la volontà o l'illusione che un giorno saremo uguali ai nostri fratelli del Nord.
Questo è il fatto. La storia è semplice: giovane deputato di un partito dell'opposizione, piccolo ma decoroso, decide di abbandonare le dispute verbali e infiltrarsi nel partito che detiene il potere, grande ma meno decoroso, pensando che per fare qualcosa è necessario sporcarsi le mani. Come prevedibile di compromesso in compromesso si fa triturare dalla macchina, che è un po' più forte di quello che la sua furbizia potva supporre; cerca di tornare indietro, non ci riesce e finisce redimendo il suo fallimento con un colpo in bocca.
Si trattava di partire da ciò, di mostrare il cammino di qualcuno che tenta di fare un po' di più che protestare o contestare, come si dice adesso, sulla base della quotidianità politica di un paese tropicale: pranzi, denunce, visitatori illustri, corruzione, studenti, carrierismo, discorsi, vita notturna, sindacati, giardini e liti domestiche.
Un film d'idee esige una forma chiara, precisa, un'immagine legata alla parola, ma che non la turbi. Una camera fissa, di fronte, franca, che cerchi di mettere ordine nel disordine. E dialoghi lontani dal colloquiale perché nessuno si siede davanti a uno schermo di cinema — dico di « cinema »! — per ascoltare « come va? va bene? ».
Un film moderno, se non agisce, deve per lo meno parlare. L'ideale è unire l'utile (la parola, il pensiero) al dilettevole (l'azione, il sentimento). Film d'atmosfera non si possono vedere, tanto meno fare. L'interpretazione depurata, misurata, ma che tenti di scoprire l'individuo al di là dei concetti. Tutto questo con molta luce, come vuole Affonso Beato. Il resto è silenzio.

Gustavo Dahl

Biblioteca Gino Bianco

Antropofagia e autofagia

L'antropofagia è una forma di consumo che i sottosviluppati hanno adoperato in modo esemplare. I selvaggi brasiliani, in particolare, subito dopo che sono stati « scoperti dai colonizzatori, hanno avuto la rara opportunità di trovare sulle loro spiagge il vescovo portoghese Dom Pero Fernandes Sardinha ».

Oggi, constatata più chiaramente che mai la ripresa del potere da parte della classe brasiliana, tradizionalmente dominante e conservatrice, che non ha cambiato e non può cambiare nulla, noi riscopriamo l'antropofagia.
Tutti i consumi sono riducibili, in ultima analisi, al cannibalismo. Le relazioni di lavoro come le relazioni tra le persone, le relazioni sociali, politiche ed economiche sono ancora basicamente antropofagiche. Chi può farlo divora l'altro, direttamente o attraverso un prodotto intermedio — come succede pure nel campo delle relazioni sessuali.

L'antropofagia diventa istituzionale anche se si dissimula.
I nuovi eroi, alla ricerca di una coscienza collettiva, partono per divorare chi fino adesso li ha divorati, ma ancora sono troppo deboli.

La Sinistra, mentre viene divorata dalla Destra, si allena e si purifica attraverso l'autofagia, cannibalismo dei deboli. La Chiesa celebra nelle messe l'altropofagia, ridivorando il Cristo; le vittime e i boia si identificano e si divorano. Tutto — nel cuore come nei denti — è cena.

Nel frattempo, e nel modo più copioso il Brasile divora i brasiliani. *Macùnaima* è la storia di un brasiliano divorato dal Brasile.

Joaquim Pedro de Andrade

Delitto psicologico

La nuova Legge di Sicurezza Nazionale del Brasile emanata nei primi mesi di quest'anno dal governo militare è composta di ben 140 articoli. Nella legge sono compresi numerosissimi casi di pena di morte e per quasi tutti i reati è previsto l'ergastolo. Questa legge fa vedere chiaramente come il regime brasiliano non ha più nulla che lo distingue dai regimi fascisti d'anteguerra. In particolare è previsto il delitto « psicologico » compiuto attraverso i mezzi d'informazione (giornali, cinema, manifesti, canzoni ecc.). Può così venir colpita qualsiasi azione di critica o propaganda. Oggi nessun giornale, partito, raggruppamento — anche non di opposizione, ma di quelli che sono attualmente al governo — in Italia non potrebbe non incorrere in almeno 10 dei reati previsti dalla legge.
Si richiede pertanto a tutti coloro che ne hanno possibilità ed interesse — e primi fra tutti i quotidiani politici — a richiedere alla Jaca Book, via Bagutta 1, 20121 Milano il testo di questa legge speciale, onde rendere nota a tutti l'attuale situazione politica.

Biblioteca Gino Bianco

ruy guerra

UNA STAGIONE DI CACCIA

La tentazione di definire Ruy Guerra un regista africano — il primo grande regista africano — è molto forte. Non sarebbe, in ogni caso, una mia invenzione: a parlare dell' "africanismo" di Guerra a proposito di *Sweet hunters* è stato Glauber Rocha, intervenendo a Venezia in una delle consuete penosissime conferenze stampa e sollevandola di colpo, con l'intelligenza e la nettezza dei suoi suggerimenti, a una quota critica inusitata. A chi "rimproverava" Guerra di aver fatto un film diverso da *I fucili* (come se un regista, una volta che ha diretto un bel film, fosse condannato a vita ad imitare se stesso) Rocha oppose la considerazione — assai semplice, ma geniale in quel momento e in quel clima — che la coerenza del lavoro di Guerra andava cercata a un livello meno estrinseco, a livello, cioè, di immaginazione e di stile; e che se il suo film panamense non è, in termini letterali, rivoluzionario o per la rivoluzione quanto il suo film brasiliano, lo è tuttavia, o può darsi che lo sia, in termini di raffigurazione, nella misura in cui la primitiva, misteriosa, terroristica ambiguità del suo apparato di simboli — o di segni, come Guerra preferisce dire — opera una sorta di scardinamento dall'interno della tradizione narrativa occidentale benché questa risulti, in apparenza, filologicamente rispettata. Appunto nel contesto di questo discorso (discorso che sto ricostruendo a memoria e a distanza, mi auguro con sostanziale fedeltà) Rocha ha usato il termine "africanismo". Si aggiunga che Guerra, com'è noto, è nato nel Mozambico, e si riuscirà forse a giustificare la mia battuta, se non proprio a condividerne il senso.

Resta il fatto che *Sweet hunters* (di gran lunga, a mio avviso — e per quel che possono valere queste graduatorie di merito — il più bel film visto quest'anno alla Mostra di Venezia) richiede, con la sua classica compostezza narrativa attraversata da scariche di enigmatica, sconvolgente, barbarica dolcezza, una lettura intensa e libera, aperta — una volta tanto — agli "incidenti" della poesia. Come per il Conrad più esotico (Conrad è un nome che mi sembra impossibile non ricordare, a proposito di *Sweet hunters,* e non soltanto a causa della cornice marina del racconto, o perché i personaggi appaiono sin dall'inizio affranti da qualche orgoglioso segreto), anche per il Guerra di questo film bisogna affidarsi a un'attenzione globale, a una specie di mobilitazione di tutti i sensi: la lettera del racconto, in effetti, non fornisce che una delle tracce possibili, e forse la più incerta, rispetto alla suggestione dei gesti e delle parole che "non c'entrano", alla ricchezza meticolosa e fantastica dell'ambiente, alla solenne efficacia delle partizioni ritmiche.

In partenza, l'ipotesi narrativa di *Sweet hunters* può sembrare abbastanza semplice. Una coppia non giovane (lui è professore di ornitologia in un "college") passa alcuni giorni in un'isola insieme al figlio, un ragazzo d'una decina d'anni, e

Biblioteca Gino Bianco

La fine della caccia (« Sweet Hunters » di Ruy Guerra)

alla sorella minore di lei. L'uomo vuol sorprendere una migrazione d'uccelli e catturarne e fotografarne alcuni esemplari per i propri studi. Tutta la famiglia è mobilitata nei preparativi rozzi e sontuosi di questa caccia incruenta. Tese le reti, il professore spia il vento in preda a un'ansia prepotente e infantile. Ma un'altra caccia s'è aperta sull'isola sin dal primo momento. Il professore sa che un prigioniero è evaso da un vicino penitenziario e ne ha descritto la fuga al figlio, nella prima sequenza del film, con un monologo di melvilliana eloquenza. È la moglie, tuttavia, a inseguire e infine a scoprire sulla spiaggia le tracce di una furtiva presenza umana. Il motivo della doppia caccia, che spiega il titolo del film, si sviluppa da qui in avanti con grande ricchezza di episodi marginali e significanti. Né il marito né la moglie cercano le prede per ucciderle, ma per sottometterle alla propria ansia o, forse, per sottomettersi ad esse. L'uomo, a un certo punto, s'arrende: il vento è mutato, la migrazione ha cambiato rotta, le sue prede sono svanite. La donna, invece, incontra l'evaso e gli si concede. Quasi nello stesso tempo, o meglio in un'altra dimensione della realtà, un morto viene avvistato in mare: da questo momento è come se il racconto si divaricasse, offrendosi ad almeno due diverse interpretazioni. Il morto è lo stesso evaso, o è qualcuno la cui morte è in qualche modo collegata alla fuga? Secondo una lettura "normale" della vicenda, la prima ipotesi sembrerebbe da escludere. Dopo che il morto è stato consegnato alla autorità, infatti, l'evaso ricompare. L'ultima notte, alla vigilia del ritorno della coppia e del figlio sul continente si introduce nella casa e ha un ultimo incontro con la donna. Il marito li sorprende. Ma non accade nessun dramma: l'evaso pretende e ottiene aiuto e tenta di allontanarsi sulla vecchia

Biblioteca Gino Bianco

automobile del professore. Non ci riesce, riprende la fuga a piedi, stramazza al suolo. È difficile decidere se muore a sua volta o se, in un certo senso, "si trasforma" nel morto ripescato in mare. Anche il finale, con le immagini della partenza e la donna che, staccatasi dal marito e dal figlio, s'inginocchia accanto allo sconosciuto esanime e lo bacia sulla bocca imprimendosi sulle labbra il sangue della sua agonia, lascia sussistere o, per meglio dire, "consacra" l'ambivalenza letterale del racconto. Resta del tutto aperta, voglio dire, la questione se Clea (è il nome della protagonista femminile) abbia veramente vissuto le vicende alle quali abbiamo assistito o se, invece, da un certo punto in poi, le abbia immaginate, previste o interpretate nella propria fantasia o nel proprio inconscio. Questa divaricazione si pone, senza dubbio, come una delle chiavi del film; ad essa corrisponde, essenzialmente, la sua tonalità espressiva di base, che è data, come ho già accennato, da una serie progressiva di esplosioni o lacerazioni simboliche nell'ambito di un sistema narrativo improntato a un solido e pacato realismo. A conferire al racconto un ulteriore spessore d'imprevedibilità, un'altra dimensione di fuga, Guerra ha fatto in modo che esso risulti imperniato, in senso funzionale, sul personaggio di Clea, ma sia però dominato, come presenza fisica e come centro di riferimenti emotivi, dal personaggio del marito, impersonato da Sterling Hayden con magistrale ambiguità e violenza. Il suo ossessivo, barbarico e "dolce" amore per la caccia, mascherato appena dalle sue ambizioni scientifiche, le sue grandiose impazienze, il suo rapporto di potente e affettuosa sopraffazione nei confronti delle persone che ama, ne fanno una figura di eccezionale complessità poetica, una specie di re shakespeariano infelice e paradossalmente inerme. Una delle possibili letture del film — che ne consente e sollecita più d'una, come ho supposto fin dall'inizio — è legata appunto alla prevaricazione (non nell'odio, ma nell'amore) dell'uomo sulla donna, e all'impulso che quest'ultima prova, di conseguenza, ad evadere, a uscire di tutela, a vivere (o immaginare) accanto all'invadente ed egoistica battuta di caccia del re-marito, una propria caccia suscettibile di rivelarsi, alla fine, assai più sofisticata, irrimediabile e crudele di quella "contemplativa" del maschio.

A un livello di più distanziata mediazione intellettuale il racconto è forse decifrabile in termini di rapporti di classe o di razza: la caccia all'evaso e il rapporto erotico con lui sono vissuti o pensati dalla donna come una sorta di avventura coloniale o di retata in un ghetto, alla fine della quale la morte dello straniero acquista un sapore che è insieme di inevitabilità e di "depurazione".

Ma *Sweet hunters* è davvero un'opera troppo compatta e vitale, troppo naturalmente complessa per consentire una decifrazione univoca, una trasposizione della metafora in una sola direzione o comunque in un numero finito di direzioni. Non possiamo che constatare, in ultima analisi, l'esistenza di una metafora globale, una metafora il cui senso coincide col senso intero del racconto, con la serie completa dei suoi incidenti, cioè con il modo organico della sua esistenza.

Giovanni Raboni

SWEET HUNTERS rg e sogg Ruy Guerra; **adatt** Philippe Dumarcay, Gerard Zingg, Ruy Guerra; **dialoghi** Philippe Dumarcay; **fot** (eastmancolor) Ricardo Aronovich; **mus** estratti da opere di Carl Orff, Krysztof Penderecki, Teddeus Baird; **canzone** di Edu Lobo, su parole di Ruy Guerra; **prod** General Productions, Panama; **dur** 100 min.; **con** Sterling Hayden (Allan), Mareen McHalley (Clea), Susan Strasberg (Liz), Andrew Hayden (Bob), Stuart Whitman (il prigioniero); **or** Panama (1969).

Biblioteca Gino Bianco

Intervista a Ruy Guerra

I SEGNI DELL' IMAGINAIRE

Quali ragioni ti hanno portato a scegliere in Sweet hunters *un* milieu clos, *un'isola, pochi personaggi...*

Dal momento che mi interessava trattare dell'*imaginaire,* del fantastico, e analizzare certi personaggi, mi è parso più stimolante porli in una situazione, essa stessa eccezionale. Vale a dire: era necessario che essi si radicassero nel reale, ma tale reale non doveva essere il reale del loro habitat naturale. (Altrimenti, sarei stato costretto a considerazioni di ordine sociale, con implicazioni minori e ristrette al massimo a questo mondo). Per questo, ho inventato la situazione di base di un'isola, che è ad un tempo la situazione estrema e la più evidente, la più comune; inoltre mi interessava fondare il racconto su punti di partenza già un po' mitici: un'isola, un evaso, dei personaggi schematici, per tentare di far in seguito esplodere il senso dello schema.

Sei d'accordo nel dire che il tuo film è un po' un film di frustrazioni? Tutti i personaggi desiderano qualcosa che non avviene, così come cercano di avere l'uno verso l'altro una certa tenerezza senza riuscire a realizzarla.

Evidentemente ci sono delle frustrazioni, ma questo è, a mio parere, un aspetto secondario del problema. Credo che ci sia una certa frustrazione, ma i personaggi provano anche un certo piacere: se si vuole, c'è un aspetto masochistico. Questa donna, pur subendo momenti di dolore, stati di frustrazione, trae da tutto questo anche piacere. La frustrazione non è una componente essenziale nei personaggi, non è una dominante. Non è davvero un film sulla frustrazione.

Nel tuo film, mi pare che sia privilegiato l'aspetto simbolico contro quello psicologico.

Sono quasi d'accordo. Ma sostituirei la parola "simbolo" con "segno". Il segno non è per nulla psicologico. Era decisamente fuori dai miei interessi analizzare, al livello di una psicologia individuale, questi personaggi eccezionali e un meccanismo cerebrale. Per contro mi premeva, attraverso i gesti, i segni, gli atteggiamenti, ritrovare una cultura nel senso sociologico della parola, un insieme di visioni del mondo. Mi interessava il mondo fantastico nella misura in cui sfiora l'ignoto, il mistero. Il mistero per la donna è l'evaso, ed ella ritrova, negli oggetti quotidiani, la liturgia e un approccio al reale attraverso una forma magica (nel senso che la liturgia è magia). Per esempio un coltello è soltanto un coltello; lei lo usa per tagliare, ma nello stesso tempo può far esplodere il senso del mistero, l'oggetto coltello può diventare uno strumento sacrificale, uno strumento religioso; e, ad un dato momento, lei ricade in una cultura atavica anche se non ha

Biblioteca Gino Bianco

coscienza dei suoi gesti e della loro rilevanza, e a poco a poco, se con movimenti di discesa e di ritrarsi poco importa, va verso un approccio al reale, verso questo sconosciuto, attraverso le forme più occulte. Dunque non è un film simbolico perché in un film simbolico i simboli sono rigidi, eguali a se stessi, mentre qui mutano secondo il contesto. È un film che usa dei segni, degli oggetti che diventano dei segni.

Non c'è forse un personaggio che sfugge a questi segni, ed è quello di Susan Strasberg, Lisbeth? Direi che essa è un po' il rappresentante simbolico, per così dire, della società e agisce essa nei termini di una psicologia.

Sì. Il personaggio di Lisbeth è un personaggio che viene, che va, e non appartiene a quel mondo. Vale a dire, è Clea, quando non è nell'isola. È un personaggio che osserva gli altri, e, dato che lei non si pone problemi sul mistero, non si muove nello stesso senso degli altri. Resta un personaggio del tutto al di fuori dei problemi degli altri, e che potrebbero essere suoi. È estranea alle possibili determinazioni in lei dell'*imaginaire*. Resta chiusa in se stessa. Ne ho voluto fare un personaggio che osserva gli altri, che li trova strani e spiacevoli, e non si rende conto che non è del tutto normale per lei stessa.

Nella sceneggiatura, tu parli del guardiacoste ucciso dal prigioniero, ma nel film non c'è nessun riferimento. Per cui è possibile pensare, sul piano fantastico, se quello non è il cadavere del prigioniero e, a partire da quel presupposto, se tutto il resto non è immaginato.

Sì, è possibile immaginare questo, ma solo fino alla scena d'amore. Perché dal momento in cui viene in casa, non può essere immaginata. Anche se si pensa che l'incontro è stato immaginato da lei e non ha avuto luogo davvero, quando ella rientra a casa, si inserisce in una esistenza reale.

Ma penso che un po' tutto il film...

Io penso che bisogna prendere il film a livello del reale. Evidentemente c'è un trattamento che si pone a livello di una meccanica del reale quasi onirico, ma questo non vuole dire che non sia realtà. C'è una grande differenza.

Mi pare che nel film ci sia una sorta di déplacement. *Cioè all'inizio pare che il personaggio di Sterling Hayden, Alan, sia molto più legato alla natura, al cosmos e al mistero mentre lei è un po' la donna trascurata. E lungo il film risulta per contro che Alan è molto più superficiale nel suo interesse per la natura ed è lei che si immedesima profondamente nel mistero.*

Sì, è vero. Perché io trovo che le donne sono molto più ancorate nella natura, nelle cose, a livello di sensibilità, degli uomini. Hayden, il personaggio di Alan, si muove nella direzione del mistero, ne risulta pregno e ricco, racconta delle storie, è ricco di passioni; tuttavia ha un orizzonte, una visione che è già definita, ed è quello degli uccelli e del loro passaggio, tutta la sua immaginazione è già delimitata dal desiderio scientifico, da una legge da stabilire, anche se il suo mondo fantastico è ricco. Per contro lei in partenza non ricerca nulla, ha una apertura molto più ampia verso il mistero, lo sconosciuto; in altre parole lei desidera una cosa e, a partire da questo momento, a poco a poco, inizia ad utilizzare forme quasi di incantesimo, forme di magia per realizzare questo. Compie azioni assai semplici, assai reali, come dare da mangiare, ma con questo atto essa si inoltra verso il mistero; siamo sul piano della religione africana, dove

Biblioteca Gino Bianco

la prima cosa che viene fatta è dare da mangiare agli dei, si mette alcool e nutrimento, si cerca di far venire gli dei e nello stesso tempo l'uomo rende omaggio agli dei e ritrova una dimensione liturgica.

Hai pensato, specie in riferimento al monologo di Alan quando immagina l'isola ricoperta di piume, soprattutto in rapporto all'isolamento di Alan nei riguardi della moglie, al significato freudiano delle penne, alla componente onanistica?

Non ci ho pensato per niente...

Ma in fondo si tratta proprio di questo; poi ci sono le penne, le lenzuola...

Sì, i bianchi svolgono una funzione importante, perché si tratta sempre di cogliere la dimensione magica del quotidiano. Le lenzuola, il sangue, le penne, sono importanti, giocano sempre al livello dei segni.

Poco fa, tu rifiutavi la frustrazione come termine di definizione del film. Ma mi pare ci sia qualcosa di questo genere, nel modo in cui è condotto il racconto. Diceva John Boorman, a proposito di Point Blank, *che la cosa interessante era che è possibile restare venti minuti davanti ad un volto e la gente sa che capiterà qualcosa, e normalmente la cosa capita. Tu, appunto, giochi sul tempo e sull'attesa, e non fai accadere quella cosa. È un film su qualcosa che non arriva a compiutezza. La passeggiata per andare alla festa in città non arriva a destinazione, gli uccelli non arrivano, il prigioniero infine non fa nulla.*

Semplicemente non ci si era intesi sulle parole. Piuttosto che frustrazione, direi fallimento, scacco. Perché la parola frustrazione dava un senso morale, e perciò l'avevo rifiutata. Difatti è un film di fallimenti, di scacchi, e questo tocca un po' tutti i livelli.

Trovo che ci sono notevoli somiglianze tra Gaucho che era un personaggio un po' marginale in Os Fuzis *e l'evaso. Ad esempio, tra la scena in cui Mario prende Gaucho tra le braccia quando muore e la scena con Stuart Whitman sulla spiaggia e la donna si piega verso di lui. Non so è cosciente, ma le due scene mi sembrano assai vicine.*

Sì, è vero. Forse non ha una dimensione specifica; ma per me quest'evaso è un evaso politico, non è un delinquente comune, dal modo in cui parla, il suo delirio. Pure se fosse un delinquente comune, è un relitto della società, è un uomo ridotto a mal partito dalla società; e va inteso in questa chiave. È una rete di segni, e non di simboli.

Sì. Tutto il romanzo americano, Melville o Faulkner, è simbolista. In inglese la parola simbol è una parola ricca, in francese indica la croce, il cristo, sempre la stessa cosa...

Ho paura della parola "simbolo", perché diventa presto allegoria, si dà alla cosa un senso determinato e sempre lo stesso, mentre il segno cambia pur restando sempre lo stesso.

Qual'è il tuo atteggiamento nei riguardi dei personaggi: c'è la possibilità di una identificazione o c'è una distanza, un giudizio critico?

Non porto mai giudizi morali sui personaggi. Non mi interessa...

Diciamo giudizio ideologico, è più preciso...

Li presento formandoli come sono e a partire da questa base mi interessa ana-

Biblioteca Gino Bianco

Un soffio di enigmatica « grazia » (« Sweet Hunters » di Ruy Guerra)

lizzare i meccanismi del loro comportamento. Non do un giudizio ideologico preciso su di loro.

In Os Fuzis *la cosa era un po' diversa...*

Sì. Perché qui ho scelto un professore, dunque un intellettuale di una certa classe, della media borghesia, una donna, sua moglie, dunque sono situati e anche se sono fuori da un contesto sociale preciso, sappiamo a quale classe appartengono. Tuttavia non mi premeva dare un giudizio critico a livello di morale di classe come in *I fucili*, dove per me era importante mostrare che i soldati agiscono non al livello della morale individuale, psicologica, personale, ma al livello del gruppo che rappresentano, dell'uniforme che portano. Qui non intendevo fare questo genere di analisi, bensì analizzare il meccanismo interiore dei personaggi, come possa scattare nella donna un processo atavico, di atavismo culturale, che può arrivare molto lontano nel suo comportamento e arrivare fino all'assassinio del marito, o all'assassinio di un altro; e tutto questo soltanto attraverso l'*imaginaire*.

Biblioteca Gino Bianco

l'imaginaire non inteso come psicologia. La mia posizione di fronte a questi personaggi è quasi clinica: io osservo ed è tutto.

La musica qui non sottolinea l'azione, ma costituisce un'altra dimensione dei personaggi, di una situazione...

Sì. Non volevo fare una musica illustrativa, né una musica a temi che accompagnassero i personaggi, in ultima analisi una musica psicologica con il tema del personaggio. Volevo che la musica fosse essa stessa un personaggio. La maggior parte delle volte compare come un personaggio, un commentario critico, e talora quasi ironico. Ci sono delle musiche che sfiorano il ridicolo (la musica della scena della cucina, con le donne) e mi piacerebbe che qui il pubblico ridesse, perché è quasi preziosa, per me è davvero la dimensione borghese del personaggio della donna, l'oisevété; la si sente assolutamente fuori posto. E poi, in altre parti, diventa una sorta di coro, sempre con funzione di commento, che ora ironizza, ora partecipa profondamente all'azione. È a questo livello che si pone la musica. Salvo per Penderecki. Per Penderecki, la cosa è diversa, rispetto ad Orf e Baird. Penderecki ha una struttura musicale molto piena, dove lo spazio sonoro è completamente riempito con tutti quei rumori di corde. L'ho utilizzato come una forma di musica, non per provocare un'inquietudine, ma per smontare una inquietudine: è con il battello, c'è nella scena del coltello in cui davvero riempie tutti gli spazi, costituisce un muro di nebbia: in una parola, è la donna rinchiusa in un sistema da cui non riesce ad uscire, nello stesso tempo che ritrova il gesto incantatorio, magico che richiude un cadavere. E là il reale pur essendo assolutamente possibile, diventa magico.

In un artista si cerca sempre l'unità (se si vuole, l'unità nella diversità); come tu dialettizzi il mondo ideologico di Os Fuzis *con quello di* Sweet Hunters?

In *Os Fuzis* ho tentato di far coesistere una forma di epica e una forma di intimismo. La cosa è molto difficile da realizzare, e credo di non esserci riuscito fino in fondo, perché le due cose sono di natura opposta, sono materiali assai eterogenei. In *Sweet Hunters,* ho cercato un approccio molto importante, far venir fuori il senso del sociale e del politico. Ora i romanzieri moderni cominciano a superare uno stadio, barriere, definizioni troppo schematiche. Facilmente ci si lascia richiudere in sistemi di approccio alla realtà fondati su schemi di concezioni filosofiche, e non importa quale ne sia il livello; è un po', a mio parere, il caso di Pasolini. Credo che sia necessario andare un po' oltre nella ricerca, nel senso ad esempio di Cortazar: bisogna tentare di non limitare l'individuo e la società e il loro mondo interiore, ma occorre trattarli nella loro globalità. Vale a dire, se dovelsi rifare oggi *Os Fuzis,* lo tratterei in un'ottica assai vicina a quella di *Sweet Hunters* a livello della significazione delle anime, del mondo interiore dei personaggi, sul piano dell'*imaginaire* dei soldati e del camionista. Racconterei la stessa cosa e riuscirei forse a fare ciò che mi proponevo e che all'epoca non sono riuscito a fare perché avevo un metodo di approccio metafisico: non separare la cosa importante. Cioè sono riuscito a dare lo stadio culturale e religioso della massa, ma non ho potuto dare lo stadio culturale né dei soldati, né del camionista che, pure erano elementi motori nel film. Qui invece mi son mosso semplicemente a livello del mito, a livello dell'azione, anche se sono personaggi che hanno dei miti, che hanno una morale, la morale della loro classe, hanno il mondo fantastico della loro classe sociale, in rapporto con il loro grado di intelligenza, i loro studi, e la donna in rapporto alla sua condizione di donna. Ciò che mi

Biblioteca Gino Bianco

interessava era vedere la frizione tra il mondo fantastico e il mondo reale, e il mondo reale è veramente ridotto ad uccelli mitici e ad oggetti domestici (un calamaio, un coltello, degli stivali, una forchetta...). È appunto la cosa più importante: non si può compiere una trasformazione reale dell'individuo soltanto attraverso un cambiamento di strutture sociali. C'è una ricerca e un lavoro da fare per la formazione dell'uomo nuovo. È la lezione dell'esperienza castrista con i ragazzi. È necessario agire a livello dei segni, a livello della cultura. In questo momento mi interessa molto perciò l'*imaginaire* perché è un mondo culturale e non un mondo psicologico.

Tu dici di ricercare una globalità, ma tuttavia in Sweet Hunters *c'è una riduzione totale del livello sociale, delle determinazioni di tipo sociale. Se* Os Fuzis *andava in una direzione, questo va in un'altra; ti pare di aver raggiunto questa globalità?*

Questo film è fatto di segni e non è un film simbolico. Mi ha sempre stupito molto che non sia mai data nessuna importanza al personaggio dell'evaso. Viene considerato solo come un oggetto di provocazione; non viene data nessuna importanza né a ciò che dice né a ciò che fa. È davvero una cosa sorprendente. Al contrario, pur essendo un personaggio mitico, è un personaggio reale, possiede una carica reale; è un tipo marginale, è posto ai margini della società, ed è un evaso. E queste sono cose ben precise. Compie un'aggressione, e non si prende sul serio questa aggressione; parte e lo si lascia partire perché non andrà lontano, non arriva alla macchina; delira e non di sue angoscie personali, ma di poliziotti che puzzano come cani, di sogni infantili, del dolore di avere un corpo, e di essere obbligato a morire; viene lasciato solo, lo si lascia smontare da solo. E nessuno si è interessato per nulla a questo personaggio, quando è un personaggio che a mio parere (può essere fallito, ma è un altro discorso) doveva proprio costituire la pietra di paragone di questo mondo magico, di questo mondo concentrazionario per ricondurre a un livello assai più palpabile. È un uomo che è stato usato, utilizzato dalla coppia come pastura e all'ultimo momento arriva la donna a dargli un bacio sulla bocca: viene utilizzato fino alla fine. Ed è un film a segni e ci si sarebbe dovuto domandare perché l'evaso era così, perché questa donna l'ha vampirizzato fino alla fine, e quale donna è, e perché suo marito accetta questo, e perché lei con suo marito. Mi pare che si trattasse di una dimensione basilare.

In I fucili *c'era non solo un discorso politico, ma un obiettivo politico. Il tuo film era un'analisi della situazione brasiliana, di una morale di classe, era un mezzo di agitazione politica. Qui il discorso è del tutto diverso: un discorso di segni, un discorso ideologico, un discorso sull'imaginaire, su questi temi fondamentali; tu ritieni che lungo questa direzione sia possibile fare film politici, indirettamente politici?*

Per esempio, avete visto il film boliviano *Yawar Mallku* di Sanjines. Credo che possa rendere esattamente la mia forma di pensiero su questo problema. Questo film lo trovo un film schematico, assai semplicista, dove i personaggi sono tipizzati, a livello della caricatura, con un giudizio giusto dal punto di vista della posizione politica, ma del tutto privo di dialettica. Se questo film è fatto per essere proiettato in America Latina, per le popolazioni sudamericane, trovo che è un magnifico strumento di lotta, del tutto valido. Per passare in Europa, serve solo a dare una buona coscienza ad un pubblico borghese. Dunque: io sono venuto a fare un film in Europa. Nel momento in cui faccio un film qui, non devo fare un film

Biblioteca Gino Bianco

per dare una buona coscienza alle platee borghesi, trattando della rivoluzione latino-americana, problema che non li tocca troppo. Ho voluto fare invece qualcosa che li disturbi sul loro terreno, nei loro miti e nel loro comportamento. Perché è un film fatto per essere presentato nel mondo, e soprattutto nel mondo occidentale, negli Stati Uniti, in Francia... e non per un pubblico dove la lotta rivoluzionaria è in atto. Perciò io come autore devo essere lucido, avere coscienza del senso della mia opera, e rischiare di non essere capito, di avere brutte accoglienze, perché dopo *I fucili* ho fatto un film così. Invece di fare un film dove avrei dato un certo colore rivoluzionario, una vernice, un film pseudo-rivoluzionario che tutti avrebbero applaudito, era necessario fare un film per loro. È qui che io trovo che il film è rivoluzionario.

Cioè un film sui "valori" invece che sulla politica diretta. Noi pure crediamo che in Occidente una delle possibilità sia l'analisi delle contraddizioni all'interno dei valori borghesi per mostrare le possibilità di uscirne.

D'accordo. Come vedi, dietro *Sweet Hunters* c'è una precisa coerenza politica. Se non faccio un film politico nel senso di trattare un problema politico, tuttavia assumo un atteggiamento politico facendo un film che tratta dei miti e di una forma di borghesia.

Mi pare che ciò che ti sta a cuore oggi sia un po' ciò che i surrealisti hanno difeso negli anni trenta. E all'epoca erano criticati dai militanti di stretta osservanza ideologica, secondo i quali era necessario fare prima la rivoluzione sociale e dopo si sarebbe liberato l'individuo. Ora ci si è resi conto, in seguito all'evoluzione dei paesi socialisti, che il mutamento di strutture non mutava la morale, le reazioni, i comportamenti della gente, i loro valori; e che era necessaria una lotta su due fronti: una liberazione interiore e una liberazione sociale.

Sono tanto d'accordo che l'ultima frase dell'evaso, quando muore, è una frase presa da Artaud, da una sua lettera a Breton.

In Os Fuzis *e* Sweet Hunters *si ritrova uno stile assai vicino. C'è la costruzione di una tensione senza nessun avvenimento. Credo che questo crei una sospensione del senso: lo spettatore deve sempre cercare il senso dei fatti, apportarlo lui stesso e può sempre sbagliarsi e talora deve del tutto rovesciare il giudizio, l'interpretazione. Ritieni che sia la maniera più problematica per stimolare il pubblico?*

Sì. La cosa che mi interessa veramente è che non ci siano relazioni determinanti una struttura narrativa, dove una cosa si lega strettamente, si concatena con un'altra. È la concezione dei film polizieschi e Hitchcock ne è un maestro esemplare. Quando mostra una cosa, essa serve esattamente e una volta utilizzata, non ne ha più bisogno, perché il suo senso è già esaurito. Cioè si inserisce in un universo drammaturgico lineare. Qui al contrario gli oggetti, le scene si chiudono in se stesse, con un significato, e segue una scena con un significato, e illumina la scena precedente, e la scena ancora seguente illumina le altre due. In altre parole, parlo di un film come di una tela, che è necessario guardare nella sua globalità e non nel suo svolgimento, nella successione. Quasi un affresco. Dove la nozione di tempo non è cronologica, bensì simultanea. Talora si prendono strade false, ma trovo assai vitale quando lo spettatore si è sbagliato ed è obbligato a rivedere. La trovo una cosa positiva.

(intervista di Paolo Bertetto, Michel Ciment, Gianni Volpi, settembre 1969)

il cinema italiano

UN LUNGO DELIRIO

1. È passato più di un anno. Restaurazione, reintegrazione, gauchisme sembrano essere in campo culturale le scelte determinate, destinate a una qualche durata. E nel campo del cinema, che tra tutti offre per di più gli estri di un settore industriale caotico per definizione, di pseudo-libertà, chi in quest'anno vi è intervenuto ha dimostrato di non avere da dire che niente, un niente via via diversamente infiocchettato, ma che niente rimane. Ma è davvero possibile che dall'interno di quel settore non sia possibile fare altro o di più? E perché le occasioni, offerte come non mai (una trentina di debutti nello spazio di pochi mesi), sono state così miserevolmente, oscenamente sciupate? Da che dipende? Ed è davvero possibile, ammesso che sia interessante (che ci si creda), fare da dentro altro? Fuori del sistema, il tentativo più interessante, per la sua intrinseca novità, era quello di un cinema direttamente politico, che gli Stati Generali francesi, Pesaro '68, e gruppi vari qua e là, con miglior esito in USA con gli straordinari Newsreel, hanno teorizzato all'epoca del Maggio. Che ne resta, un anno e mezzo dopo il Maggio? L'esperienza francese come quella italiana sembrano direttamente condizionate dallo sviluppo del movimento politico da cui hanno origine, soprattutto quello studentesco — il quale, senza essersi dato organizzazioni di sorta, non ha avuto certo la forza o la voglia di occuparsi di cose marginali come il cinema, com'era giusto e ovvio. L'organismo francese, con molte crisi interne, sopravvive, sulla gloria passata, ma per quanto ancora? In Italia si assiste a pochi sporadici tentativi, di cui con possibilità di utilizzazione diretta sono soltanto quelli commissionati, prodotti, controllati, e infine distribuiti e utilizzati da organizzazioni burocraticamente efficienti: il film sull'Apollon di Gregoretti, pieno di tutti gli equivoci immaginabili di una "difesa" operaia per una miglior società civile che sono tipici del partito che lo ha prodotto, il PCI, e poi i cortometraggi dell'Unione dei m.l., che non conosciamo ma che di certo rispecchieranno fedelmente le colonne di "Servire il Popolo" e la linea ufficiale di quel raggruppamento. Queste operazioni oltre che, come si dice, "corrette", sono soprattutto realistiche e funzionali. Che è quello che si chiedeva nei vecchi documenti per un cinema politico, per il film-volantino d'uso immediatamente politico. Gli altri, nati per lo più da improvvisazioni personali o di minimissimi gruppi (fa eccezione un film-documento della Rhodiatoce di Verbania, fatto dal comitato di lotta di quella fabbrica e assai interessante benché cinematograficamente povero, col rischio dell'inefficacia proprio perché non ha affrontato nessun problema di adeguamento della forma ai contenuti proposti), hanno tutti i difetti che ne conseguono: genericità o presunzione dell'informazione e del commento, impossibilità di una distribuzione effettiva, vasta, per i destinatari di scelta: gli operai. Com'è ovvio e giusto, non si scende a patti con le organizzazioni partitico-sindacali, o con esponenti di gruppo

Biblioteca Gino Bianco

con impostazioni diverse da quelle rappresentate nei film, né si ha la forza di costruire canali alternativi, che possono nascere solo all'interno di collegamenti tra gruppi politici di nuova sinistra, collegamenti che non ci sono stati o non hanno molto frutto, almeno sinora. D'altra parte, altro pericolo da segnalare è quello della fuga nel film, per giovani frustrati nelle loro velleità politiche di Movimento, che tentano a volte di reinserire un loro discorso, naturalmente con forti margini individualistici, in un contesto politico che però come è prevedibile, chiede materiale che gli sia accettabile e congeniale. L'impasse è dunque superabile soltanto a livello politico-organizzativo generale, e il discorso va così rimandato a chissà quando.

Spostando l'obiettivo a coloro che lavorano "nel sistema", non è inutile ricordare al volo — in una suddivisione generazionale purtroppo lecita — cosa s'è fatto, a cominciare dagli "adulti". Ebbene, le private ossessioni gabellate per crisi generale e senza scampi (Fellini, ma anche e soprattutto un Pasolini, non salvato dai libri che ha letto più del primo, e anche Ferreri, che ha avuto infine il riconoscimento che meritava per essere il più coerente dei registi italiani proprio quando i suoi film graffiano meno e cominciano a preoccuparsi di allisciature formali e a spaziare dai microcomportamenti alla fine del mondo, e probabilmente anche Antonioni dall'America, se c'è da fidarsi delle indicazioni di *Blow-up*) dimostrano certamente che una problematica "mondiale" e generale costoro l'hanno afferrata, e con essa il senso di un tragico globale che sinora era a loro sconosciuto. Ma l'iper-individualismo, l'approssimazione della analisi, il salto alle grandissime metafore li sposta sensibilmente verso apocalissi inchiarite, verso genericità dai mille rischi spiritualistici, verso l'innocuità di un pessimismo dalle incerte radici. E si rendono poi conto, infine, che "la fine del mondo" è un argomento grosso, così grosso da non poter essere affrontato di petto, con tale baldanza, proprio perché "definitivo" e ultimo? Per l'altro big, Visconti, si dovrebbe parlare più semplicemente di buonsenso, anche commerciale, e forse anche di furbizia. Dopo i fiaschi di Volterra e soprattutto d'Algeri, ha messo in piedi pezzo per pezzo e con somma abilità muratoria una sceneggiatura di ferro, che dirige la vecchia volpe del melodramma (che per lui è sempre stato il terreno d'incontro, e di salvezza, tra la pretesa al romanzo e la realtà del fumetto), sulla base della lezione appresa a suo tempo da Togliatti e Alicata assai più che da Lukàcs, ma senza l'avallo della loro politica (delle alleanze) di recupero della tradizione borghese e progressista. Il suo film è certo divertente, ma ha oggi solo senso archeologico, benché dimostri che i vecchi canoni ottocenteschi funzionano ancora se manipolati con la dovuta perizia e che fanno cassetta.

D'altra parte, con l'eccezione di due personalità eterodosse come Pasolini e Ferreri, la "generazione di mezzo", quella allevata per l'appunto da Togliatti e da "Cinema Nuovo", è proprio la più misera e la più venduta. I Lizzani, i Petri, i Vancini, i loro compagni, sono scivolati sempre più in basso, nella mediocrità e nella volgarità più inconcludenti. Segno che quell'insegnamento non era poi così solido e che ha lasciato in loro ben poco. Solo i Taviani ed Orsini sono in qualche modo, venuti più tardi, refrattari a quel comune destino. Ma anche loro dividono con quelli (e con Visconti) il destino di "gattini ciechi" di "dopo i funerali". L'autobiografismo più presuntuoso e il cumulo delle mode per l'uno, la metaforizzazione più generica per gli altri (cova sul fondo del loro film la morale, ancora da fine del mondo o perlomeno di una civiltà, dell' "homo homini lupus": bella modernità) — segno di una crisi che intendono affrontare, certo, ma per cui

Biblioteca Gino Bianco

ancora una volta non riescono a trovare gli strumenti giusti (anche se sanno vagamente intuirli, ma per appiattirli e snaturarli), danno per tutto risultato l'ipertrofia di un io assai meno rappresentativo di quanto si vorrebbe oppure un filosofare di troppo scarso concetto. Difetti che condividono con una buona parte dei giovani registi, salvo i raffinatissimi (ma non esageriamo) cinemaniaci di "Cinema e Film" (almeno in grado di un controllo puramente "cinematografico", di scegliere la cifra linguistica adatta a rappresentare quello che vogliono, dunque coerenti, ma anche loro rispetto ad ambizioni troppo laterali e distanti — pensiamo ai film "rigorosi" di Ponzi e Bertolucci —, ugualmente vacue, profondamente *inutili*).

Si potrebbero ancora citare due o tre altri tentativi sui quali minimamente soffermarsi, ma è poi necessario? Nessuna vera personalità è venuta fuori, e neanche vere promesse. Non si esce da una confusa mediocrità, da ambizioni enormi e brutti o mediocri risultati che spiegano in parte gli interdetti della distribuzione e certo quelli del pubblico. Chi si getta a corpo morto (ma solo apparentemente) nell'aggressione ai valori della società costituita, finendo in realtà per pestare i piedi all'infinito sui dati della propria esperienza di borghesia soprattutto piccola, e soprattutto sulla famiglia; chi con visioni lungimiranti predice la morte di questa borghesia (operazione che da cinquant'anni si ripete), mentre essa tranquillamente rifiorisce, assorbendo gli uni o ammazzando gli altri — ma in Italia le vittime nel campo della cultura sono rarissime, figuriamoci poi nel cinema; chi crede superare lo scarto culturale tra la nostra provincia e la nostra tradizione (in cinema il neorealismo), gettandosi sulle orme di Godard, degli Straub, degli Warhol, sposando moduli non rivissuti piuttosto che applicarne lo spirito di ricerca, peraltro già discutibile e in crisi nelle sue situazioni d'origine, e sempre più ruotante a vuoto, a vuoto; chi è già alla doppia morale del film da fare per far figura e del film successivo da fare per far soldi; chi si dirige si scrive si interpreta si monta uno o più film addosso con l'unica preoccupazione di "esprimersi"; e tutti, al novanta per cento, infoiati di metafore e d'apologhi, di cannibalismo volgare e di rivoluzione escatologica, strologanti di massimi sistemi, accesi a candeluzze di rabbia. Ma ecco che le metafore risultano sempre più personali e non trasferibili, ecco che lo sbriciolamento delle idee non inventa altro che fumosità comprensibili appena alla moglie e a quattro amici del regista, il quale, più tardi, non avrà da tirar fuori da questo delirio che la lezione del ritorno al puro commercio o quella dell'isolamento in una romantica rinuncia da "maledetto" o dell'arrabattamento tra una forma e l'altra, con dilettantismo sempre crescente. Proprio il dilettantismo (non lo diciamo certo per contrapporgli il mestiere infame di Germi, Risi e altri Monicelli) è il peccato capitale di questa nidiata, che ha in comune, oltre all'origine sociale, una nascita culturale sommamente confusa. Crollata la egemonia togliattiana sugli intellettuali e avviatasi a socialdemocrazia, la nuova sinistra non ha proposto granché, e il vuoto è stato riempito alla meno peggio: cioè non l'approssimazione, le sbandate, le velleità che sono — perché i nostri lettori c'intendano — paragonabili a quelle delle frange più pretestuose e ciclotimiche adolescenziali del MS, sempre oscillanti tra barocca esaltazione e nera sfiducia. Ma ancora s'ha da fare un trasferimento d'ambiente, poiché a questo punto va inserito nel quadro non solo il sistema cinematografico e i suoi particolarissimi casini, ma anche lo sfondo della intellighenzia romana, già così marcita di sottocultura e di cui i cineasti rischiano regolarmente di non essere che il sottobosco.

Goffredo Fofi

Biblioteca Gino Bianco

La caduta degli dei

LA SAGA DEI BUDDENKRUPP

Mann, naturalmente, di cui forse a proposito il vecchio della stirpe ricorda un po' cattivamente la fisionomia; poi Verdi (e non Wagner, se non per il titolo); e la *Vita dei Krupp* del Manchester; senza alcun dubbio lo Shirer, saccheggiato per fare da puntello con altri storici ancora; *Macbeth*, cui si debbono soprattutto la Lady Thulin, ottima, e Bogarde, unico personaggio non sufficientemente sbozzato, unico debole e incerto, forse perché unico non membro della famiglia?; *M* di Fritz Lang, e un pizzico di UFA, nonché Sternberg e Marlène in depravato omaggio; ad essere *molto* maligni, anche *Il processo di Verona;* e sì, pure il vecchio Stroheim, di cui l'allievo di Renoir che a sua volta si dichiarava allievo del viennese, afferra qua e là lo spirito, ricorda l'acido realismo austro-americano. E i suoi vecchi lavori. La famiglia, come ne *La terra trema* e *Rocco* e soprattutto i nobili *Senso* e *Il Gattopardo* e *Vaghe stelle,* e la sua decadenza sempre più cinica e incestuosa. Le regie di Cecov da Scala. Le smanie decorative e puntigliose di messa in scena. E così via, ché non si finirebbe per un bel po' di trovare rapporti tra questo e quel personaggio, questa e quella suggestione. Gli errori: s'è detto di Bogarde; poi Jarre, errore volgarissimo; e i dialoghi, che non sono mai all'altezza dell'elaboratissima sceneggiatura né della messa in scena. D'altronde, sempre più Visconti è regista di scuola teatrale, e nonostante la sua partecipazione certo intensissima alla creazione della storia (e della sua struttura) non si trova su due piedi un testo « manniano », né lo si « inventa » in quattro e quattr'otto. Quando la tensione s'attenua nella perenne drammaticità e esuberanza dei fatti, s'avverte allora l'insipienza fumettaria di certi testi: soprattutto quando si tratta di pasticciare Shakespeare e trattare di passioni altisonanti, come nei duetti Thulin-Bogarde. E naturalmente, morte alle sfumature, salvo a quelle dei colori del vasellame, del tendame, dalle organse. Ma resta che la sceneggiatura è un congegno potente, meccanico ma talmente abile da lasciare comunque ammirati. Il vecchiaccio, insomma, ha capito la lezione dello *Straniero* e quella dei rischi dannunziani, ai quali ha voluttuosamente concesso con la Cardinale a Volterra per rendersi conto ben presto che il pubblico e la critica non ci marciavano, salvo pochi e soliti francesi. E ha fatto lui marcia indietro, ai sostanziosi piatti e poi intrugli divertenti così cari allo scialbore italiano sotto-lukacsiano. Ha avuto ragione. Il suo film sarà uno dei boom della stagione, qui e fuori.

C'è però del nuovo, o è solo « marcia indietro » come l'abbiamo testè definita? Vediamo. Lo stile, è assai più ritmato e mordente, americano, quasi kazaniano, che non in passato. Meno lungaggini e meno compiacenze sinuose sui velluti. Si trotta, si galoppa, si corre; ci si divide, s'ha l'impressione di perdersi, ci si ricompone; i redivivi tornano, gli estranei scivolano ai margini secondo le necessità, il gioco dei potenti procede, uno via l'altro, con eliminazioni assai più numerose di

Biblioteca Gino Bianco

Un congegno potente (« La caduta degli dei » di Luchino Visconti)

quelle delle plays di Agatha Christie (toh, di lei c'eravamo dimenticati!); mentre, stasi e scena madre e sortita dal castello, nuova stasi e nuova scena madre e nuova sortita dal castello, con due o tre immersioni tutte extra alla Volkswagen per un funerale, in periferia di Düsseldorf per la tradizionale bambinetta da farsi in quegli anni in quei paraggi, e sui laghi di Baviera per un'orgia e strage di S. A. — via via cresce e fa perno il demone della famiglia, il male-amato che si vendica, frutto di mostruose nozze d'acciaio dell'hitlerismo col gran capitale, l'ultimo avatar della dinastia destinato a proliferare da un altoforno all'altro sino ad Adenauer, sino a Brandt: Martin - tutto - vizio. Insomma, c'è tutto e c'è ancora dell'altro. Il margine tra romanzo e fumetto è esilissimo, ma sa dilatarsi bene e al momento giusto grazie alla scuola del melodramma. Ma tutta quest'operazione, di certo furba ma altrettanto certamente sentita, che « senso » ha? Non certo quello della condanna del capitale (in quel caso Visconti avrebbe dovuto adattare il pamphlet *Vicerè a Torino* sui suoi amici Agnelli), né quello d'additare i rischi del neo-nazismo, cose buone per i faciloni della polemica. Sì, invece, quello della riproposta di un discorso di cui Visconti era al 99% sicuro. Gli ingredienti del passato culturale ci sono tutti, e in più c'è il super-super-spettacolo con quel tanto di « politico » da dare stimolo e brivido allo spettatore comune, in giro per il mondo. Il gioco è riuscito, complimenti. Il film è decisamente buono, e ci siamo divertiti moltissimo.

Biblioteca Gino Bianco

Cerchiamo però di vedere *sul serio* che senso ha. Dopo la morte di Togliatti, anche Visconti era rimasto uno dei « gattini ciechi » di cui parlarono altri due gattini, magari orbi ma certo senza un pedigree comparabile, in un loro film su I Funerali. Ora torna alla sua lezione. Diciamo pure che non da Lukacs egli aveva avuto da imparare, e tanto tanto meno da Aristarco, bensì da Togliatti e Alicata.
Eccezionale esempio dell'alleanza del fronte popolare con la meglio tradizione della borghesia (in questo caso, pardon, aristocrazia) nazionale-progressista. Per strane congiunzioni astrali (Cinecittà, l'aristocrazia milanese, la Magnani, Zavattini, Donizetti) l'incontro aveva dato eccezionalmente *un* film gramsciano, forse il solo a non tradirne il concetto di popolo, purtroppo mai abbastanza apprezzato e studiato in questa direzione: *Bellissima*. Ma anche i romanzi sul sud e il sud al nord e quelli storici sull'Unità, dapprima successi di critica, poi grandissimi successi di pubblico. Ora, tornare al « romanzo » senza Togliatti alle spalle (cioè senza l'avallo di una politica culturale di prima forza, e oggi d'altronde a quale altro avallo potrebbe ricorrere, all'infuori del pubblico delle prime e di certa inutile critica?), dopo che il romanzo ha deciso di morire da tempo nella sua forma ottocentesca tradizionale e non solo, è quantomeno anacronistico, o, ad esser più esatti, un tantino archeologico. Ha il solo scopo di ricorrere a formule collaudatissime specialmente sul piano commerciale(un pubblico avido di *Dottor Zivago* — Jarre non è lì per caso — e di immensità para-storiche esiste ed ha fame solleticata dalle dispense dei Fratelli Fabbri e dai Saggi degli editori big), ma soprattutto sicure per quanto riguarda il passato del regista e la sua affermata capacità di controllo in operazioni del genere. È soprattutto un'operazione commerciale; poi una variazione su tema, che però non corrisponde a nessuna effettiva necessità, rispetto a nessun contesto presente.
E se perfino Mann ha fatto il suo tempo, figuriamoci Visconti, coi suoi sontuosi (e anche affascinanti) funerali di dèi (dei quali non ha mai cessato di sentire il fascino).

Saverio Esposito

LA CADUTA DEGLI DEI (Götterdämmerung) **rg** Luchino Visconti; **sg e scenegg** Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Luchino Visconti; **fot** (colori) Armando Nannuzzi, Pasquale De Santis; **mus** Maurice Jarre; **con** Helmut Berger (Martin), Ingrid Thulin (Sophie), Dirk Bogarde (Friedrich), Helmut Griem (Aschenbach), Reinhard Koldehoff (Konstantin), Albreche Schönhals (Joachim), Umberto Orsini (Herbert), Charlotte Rampling (sua moglie), Reriauld Verlay, Florinda Bolkan; **prod** Alfredo Levy, Ever Haggiag; **distrib** Italnoleggio; **or** Italia-Germania (1969).

POSITIF

n 109, octobre 1969

Michel Ciment, Luda et **Jean Schnitzer**/L'artiste dans l'ancienne Russie et dans l'URSS nouvelle (entretien avec Andrei Tarkovsky); **Gérard Legrand**/No way out («Hell in the Pacific »); **Michel Ciment**/Entretien avec John Boorman; **Lous Seguin**/1969: un an de cinéma yougoslave (Le festival de Pula); **Paul-Louis Thirard**/sur « La femme au couteau »; Encyclopedie permanente du cinématographe; Les films: **Robert Benayoun**/« The party »; **Michel Sineux**/« El Che Guevara » et « Che »; **Hubert Niogret**/« Journal du voleur de Shinkuju » et « La pendaison »; **Paul-Louis Thirard**/« Que la bête meure »; **Michel Pérez**/« Isadora »; Depuis A jusq'à Z: **Michel Ciment**/Les Livres.

Comité de rédaction: R. Benayoun, A. Bolduc, R. Borde, F. Buache, B. Chardère, M. Ciment, B. Cohn, J. Demeure, M. Firk, G. Foli, G. Gozlan, A. Kyrou, G. Legrand, E. Losfeld, L. Seguin, R. Tailleur, P. L. Thirard, J. P. Torok. Secretaire de rédaction: Louis Seguin; directeur de la pubblication: Eric Losfeld. Abbonaments: Italie 12 numeros 72 F, ccp 13312-96, Paris. Editions Le Terrain Vague, 14-16 rue de Verneuil, Paris 7e, France.

Biblioteca Gino Bianco

Il seme dell'uomo

L'ULTIMA THULE

Nel *Seme dell'uomo* l'ossessione dell'oggetto, che già costituiva il tessuto metaforico del film precedente di Ferreri, viene sviluppata e trattata secondo una prospettiva che dilata e in parte trasforma i termini del rapporto, fermo restando che è dalla reificazione, portato della società capitalistico-consumistica, che si prende il via.
E in Ferreri la reificazione umana sembra l'aspetto sostanziale della società attuale, il regista la assume al ruolo di ciò che definisce il ventesimo secolo, trasponendo lo sfruttamento, reale origine di ogni alienazione nell'oggetto, su un piano psicometafisico di rapporti reificati tra uomo e uomo, tra uomo e cosa: ma seguiamolo in questa logica.
La fine del mondo umano a causa di una presumibile guerra atomica porta come conseguenza immediata per i superstiti una serie di rivoluzioni radicali: la società del consumo è stata spazzata via. Il rapporto che si istituisce tra i superstiti sarà forzatamente un rapporto di entità passive: l'uomo ha con l'oggetto una relazione non lavorativa, non conoscitiva, ma catalogante (tentativo inconscio di diventare di nuovo padrone della cosa). Il museo delle testimonianze della civiltà distrutta, frigoriferi Ignis a doppia camera fredda, televisioni Brionvega, orologi Piaget, Olivetti praxis elettrica, ecc., diventa il cimitero di aggeggi (non più oggetti) inutili, morti, senza senso, eppure custoditi gelosamente come segni di quell'umanità che si è autodistrutta proprio a causa della presenza viva di quegli oggetti, della sua sottomissione alla logica della merce. Non a caso il museo verrà completato nel suo ruolo di testimonianza da una fila di manichini-uomini-oggetto, morti prima di nascere, reificati, immobili nella loro essenza di cosa, simboli concreti della disumanizzazione di cui è fatto segno l'uomo della civiltà appena distrutta (ma che a noi ancora appartiene), eppure simbolo altrettanto pregnante di come venga vissuto dal protagonista l'uomo nuovo, quello che nascerà dal suo seme.
Ai superstiti si pone, evidentemente, la questione della morte della specie, del dissolvimento dell'umanità, dunque il problema della riproduzione. Si pone come problema, o meglio come opposizione statica di due atteggiamenti assolutamente contrastanti e non riducibili all'unità, ma non come attività. Produzione e riproduzione non definiscono più l'uomo. La sua scissione con la vita è ancora più evidente: vegeta aridamente, senza emotività, senza interesse per il mondo, è morto, ma vuole seminare se stesso.
La questione della riproduzione porta il discorso ad un livello più astratto, sulla liceità o meno della rinascita della specie umana. E su questo si scontrano due posizioni diverse, ambedue appartenenti all'ambito della natura, incarnata dalle

Biblioteca Gino Bianco

Il cimitero di una civiltà disumana (« Il seme dell'uomo » di Marco Ferreri)

due femmine; l'una sente in sé l'opposizione della Natura alla rinascita del genere umano, il suo "istinto infelice" la porta a rigettare questa ipotesi (Non ne abbiamo il diritto!) a interpretare correttamente la volontà negativa della natura che esploderà in lei appena questa assumerà coscienza di essere stata semînata; l'altra, ancora sensuale, umana (usa gli oggetti, si imbelletta, è *femmina*) offre il suo corpo all'uomo perché lo conosca, lo consumi, lo fecondi, non lo cataloghi solamente. Ma lo stesso corpo sarà riportato a oggetto da Dora, offerto come *cibo* al marito: mitico pasto totemico della madre, fagocitazione della maternità, del sesso, della fertilità.
Pessimistico apologo che invoca la fine dell'umanita oramai disumanata e aberrata, il film di Ferreri va lodato per la rigorosa coerenza con cui svolge il discorso, per la fertile immaginazione e visualizzazione di situazioni, per la genialità della fotografia. Ma ne va criticata la prolissità, la logorrea narcisistica: e altro.
Il *Seme dell'uomo* riporta al mai concluso tema della metafora, del suo uso lecito e illecito, della sua funzione eversiva o invece solamente evasiva.

Biblioteca Gino Bianco

Invero la metafora accoglie in sé un ruolo preciso: innesta i germi del dubbio, mette in crisi il reale, scardina la illusoria razionalità dell'oggetto se entra in continuo raporto con questo, se getta ponti col concreto, se pone in discussione con strumenti simbolici e no le contraddizioni insite nella realtà.
Partire da un'ipotesi estrapolata dalla realtà, svilupparla, tenderla, dimostrare o lasciare in sospeso, non importa: l'essenziale è che questa ipotesi sia posta a confronto con il fattuale. *Dillinger* partiva da un'ipotesi che sviluppava attraverso la dinamica dei comportamenti, che lasciava aperta alle contraddizioni. Nel *Seme dell'uomo* questa dinamica non c'è. C'è l'ipotesi, ma è svolta con coerenza e conseguenza, con una chiusura che preclude ogni contenuto di totalità. La coerenza sta nell'aver seguito la premessa astratta. La metafora diventa metafisica. Rifiuta la contraddizione, diventa tautologia. Cade nella stessa mistificazione della crisi in cui nasce: fissare in un'astrazione una realtà e non lasciare spazio alla dialettica.
La scelta di un tema così *totale* come il destino dell'umanità non permette che questo venga trattato con coerenza univoca a un'ipotesi astratta: va respinta.

Gianpaolo Tescari

IL SEME DELL'UOMO rg Marco Ferreri; **sogg** Marco Ferreri; **scenegg** Marco Ferreri, Sergio Barzini; **scenogr** Luciana Vedovelli Levi; **fot** (eastmancolor) Mario Vulpiani; **mont** Enzo Micarelli; **mus** Teo Uselli; **prod** Polifilm; **distr** Cineriz; **con** Marco Margine, Anne Wiazewsky, Annie Girardot, Rada Rassimov, Maria Teresa Piaggio, Angela Pagano, Deanna Frosini; **lung** 3080 m.; **orig** Italia (1969).

L'ABBONAMENTO A 4 NUMERI DI OMBRE ROSSE COSTA L. 1500 DA VERSARE SUL CCP 2/44787 INTESTATO A G. TORRI

SPECIFICARE DA CHE NUMERO DEVE DECORRERE L'ABBONAMENTO

AGLI ABBONATI VERRA' INVIATO UN MANIFESTO SU LOSEY

Questo numero, a prezzo invariato malgrado i rilevanti aumenti dei costi di stampa, costituisce per noi un grosso sforzo finanziario. E soprattutto nella prospettiva di una periodicità più ravvicinata. Difatti la rivista ha subito un processo di ristrutturazione in vista di un intervento più ampio e sistematico, sul piano della teoria e su quello dell'informazione critica: da una parte inizia da questo numero un lavoro a seguire di ricerca sui nessi teorici di fondo, dall'altra una serie di accordi con riviste straniere (statunitensi, francesi, latino-americane...) permetterà una presentazione « dal vivo » e documentata su scuole, movimenti, film oggi basilari; naturalmente saranno portate avanti, in maniera più precisa e incisiva, le linee di intervento sui grandi autori della negazione, a cominciare da Lang, sulle prospettive di « positivo » da Rocha a Robert Kramer, e rispetto alle esperienze del cinema italiano così come a quelle del « nuovo cinema » sarà tenuto un rapporto dialettico, rigoroso ma attento, ed ancora un apporto interno-esterno al problema di un cinema politico per le masse, il cinema come atto politico. Per questi motivi ci risulta essenziale il sostegno concreto dei lettori, nella forma dell'abbonamento solo mezzo di recupero diretto e immediato delle spese.

Biblioteca Gino Bianco

I dannati della terra

La presunzione dell'intellettuale

I dannati della terra si presenta come tentativo di film politico-ideologico. Per il tramite di un giovane africano, Abramo, e di un intellettuale italiano di mezza età, Fausto, Orsini svolge un discorso politico sul terzo mondo e, in via subordinata, sul nostro, sviluppato, neocapitalistico e occidentale. Il tentativo è mostrare la violenza aperta e latente subita dal primo ad opera del secondo e l'incapacità della sinistra ufficiale, filosovietica e coesistenziale, ad opporsi a questo stato di cose. Una vicenda ha il compito di concretizzare cinematograficamente il dibattito ideologico di fondo: Abramo muore e "lascia in eredità" a Fausto, regista di professione, il materiale di un film sull'Africa da montare: questo frammento di terzo mondo composto dalla personalità di militante e dall'opera di cineasta di Abramo, diviene nelle mani di Fausto elemento di presa di coscienza politica. Per montare il film senza tradirlo, Fausto deve saper vedere l'Africa con l'occhio africano di Abramo; per non schierarsi dalla parte dei nemici di Abramo deve rivedere le posizioni politiche un tempo accettate.

Il discorso sull'Africa, sul sottosviluppo come frutto del nostro sviluppo, sull'imperialismo e la violenza rivoluzionaria, la rivalutazione e la contrapposizione alla nostra di una cultura totalmente altra che noi, invasori, abbiamo chiamato inferiore per meglio rapinare, ecc., si fanno avanti con sufficiente chiarezza; malgrado la tendenza a rimanere ad un certo livello di astrazione che non ne favorisce la comprensibilità da parte di larghi strati di spettatori.

Il materiale di repertorio e il documento diretto (poco importa se ricostruito) restituiscono il "clima" di violenza; nello stesso tempo, al personaggio di Abramo è conferito un significato politico-collettivo che va al di là del singolo.

È la seconda parte (nella "nostra" situazione è la critica della sinistra ufficiale), ad essere insufficiente. In linea generale: il discorso politico sul qui ed ora, correlativo a quello sul terzo mondo, ma ovviamente non riducibile a questo, è carente e va profondamente criticato insieme al film. Perché, in primo luogo, Fausto, cioè il portaparola — e direi anche qualcosa di più — di Orsini, non possiede una visione chiara e corretta del revisionismo, cioè di quel PCI che intende criticare. Quest'ultimo infatti non è considerato per quello che è: pilastro fondamentale del sistema capitalista. Certo i giudizi anche "molto duri" sul PCI non mancano ne *I dannati*, ma, ormai, sono moneta corrente all'interno di questo partito (Rossanda Magri e co. testimoniano), e, soprattutto, a che servono, che cosa contano se poi, come è il caso del film, non vengono tenuti in considerazione e coerentemente sviluppati? Non è affatto piacevole suffragare le proprie tesi con il PCI Argentieri o altri socialdemocratici alla Menon, ma i loro articoli favorevoli su "Rinascita" e "Cinema & Film", significano pur qualcosa, almeno da questo punto di vista: che, appunto, Orsini non parte da analisi politiche corrette e rimane perfettamente nel seno di chi sembra voler criticare radicalmente. E così, di conse-

Biblioteca Gino Bianco

guenza, il suo Fausto è costretto a piagnucolare, è lacerato in una "critica" dolorosa fatta di ricordi, parla del passato da uomo del passato, non del presente e del futuro. Molti hanno detto che *I dannati* è soprattutto la storia di una generazione. Benissimo, ma non è questo che gli si rimprovera; il fatto è che si tratta di una storia antiquaria, che non serve al presente perché è talmente impigliata nei limiti di *quella politica* e di quella generazione, cose passate e vecchie come il cucù. Conseguentemente al tipo di premesse politiche, *I dannati*, mette al primo posto, significativamente, un intellettuale di mezza età. Orsini, dato che Fausto non è un intellettuale in crisi e, quindi, è apatico rispetto ai soliti cui ci hanno abituato cinema e letteratura. Il che però non vuol dir molto: 1) perché, come abbiamo detto, le posizioni politiche di Fausto non sono altro che le solite vecchie posizioni degli intellettuali tipicissimi rivedute e corrette quel tanto che basta per essere aggiornate; 2) perché, date le sue posizioni, il fatto che Fausto non sia in crisi è puramente marginale e del tutto soggettivo; cioè se non lo è, in crisi, sono cazzi suoi e probabilmente deriva dal fatto che è un gran testone ostinato che si rifiuta di guardare le cose in faccia; 3) perché Fausto è un intellettuale e intellettualizza in maniera insieme scorretta e insopportabile tutto il discorso politico del film. È, quest'ultimo, un altro aspetto tipico di tanto cinema politico che va combattuto. Perché un intellettuale, quando si mette al primo posto, parla da intellettuale, e tutto il discorso si polarizza intorno a lui e alla sua categoria. Così quando si affrontano i problemi da questa visuale vengono in primo piano gli aspetti secondari mentre quelli primari, nei casi migliori, rimangono sullo sfondo. Accade che, ricostruendo una linea politica da cui le masse operaie e contadine sono le più fregate, giorno per giorno sistematicamente, si parla invece delle difficoltà e delle fregature (molto relative per altro perché sono, in un modo o nell'altro, dei complici) degli intellettuali e degli artisti.

Un'ultima cosa che deriva sempre in linea diretta dalla prima, politica e generale. Orsini vaga senza meta tra schemi espressivi disparati e eterogenei. Tra questi, ne *I dannati*, spiccano il naturalismo (cfr. la parte dei ricordi) e l'happening finale. È evidente l'inadeguatezza del naturalismo a cogliere il nocciolo politico e la dimensione sociale di una vicenda personale e, per contro, la sua funzionalità alla rappresentazione delle angosce, incertezze, problemi personali che accompagnano a livello esistenziale la crisi di un singolo (o di una categoria). In un film che si vuole politico è fuori luogo, ad esempio, il naturalismo della memoria di Pisa che comunica più il disorientamento del protagonista che gli errori e le magagne della linea politica che si vuole criticare. D'altra parte l'happening finale — il tentativo di uscire da un certo tipo di finzione, diciamo, tradizionale — non è altro che il delirio dell'impotenza a dare articolazione e concretezza a un discorso politico fatto di slogan. La pretesa, poi, di essere moderni facendo il film nel film è una trovata delle più squalificate, fruste e inoperanti che "giovane autore" possa mettere in campo. Ma a questo punto bisognerebbe parlare di Brecht, di come i nostri cineasti non ne abbiano capito la lezione, di come Brecht, nella sua opera, mettesse la politica, giusta, al primo posto.

Piero Arlorio

I DANNATI DELLA TERRA **rg** Valentino Orsini; **coll** Alberto Filippi; **sogg e scenegg** V. Orsini e A. Filippi; **fot** Giuseppe Pinori (b. e n.); **con** Frank Wolff (Fausto), Serigne N'Diaye Gonzales (Abramo), Marilù Tolo (Adriana), Marina Malfatti (Luciana), Roberto Bisacco (Gianni), Vittorio Duse (Gioiello), Carlo Cecchi, Romano Scavolini, Renato Nicolai, Margarita Lozano, ecc.; **prod** Giuliano G. De Negri per Ager Film; **distr** Cidif; **lung** 2480 m.; **orig** Italia (1967-68).

Biblioteca Gino Bianco

proposte

NOCTURNO 29
di Pedro Portabella, Spagna

Nel tempo in cui non è possibile all'artista fare il resoconto di una battaglia (leggi: scontro di classe), Pedro Portabella aggredisce con le armi del surrealismo i frammenti dell'irrilevanza quotidiana, intenzionandoli secondo un progetto di ricognizione sociologica sulla borghesia spagnola e verso una negazione politica. *Nocturno 29* è la sinfonia in grigio dell'anno 29 della notte franchista, procedente per libere associazioni e a dissonanze, su piani plurimi (realistico, onirico, surreale), dove la struttura distrugge il racconto, ha un andamento "aperto" ma profonde nervature di discorso e di idee, a comporre la figura di un soggetto storico, di una classe. Sono gli eventi minimi, gesti, oggetti, sogni, fantasie della donna borghese; sono tessere del vivere borghese, i riti e i milieu: la noia, la reificazione, l'oppressione. E i dialoghi della banalità, il bla bla bla, un "nonsenso" sincopato. L'affare è l'affare. La gente non deve riflettere. Il capitano deve mantenere l'ordine. I professori avevano idee di penitenza. Ci sono il vuoto, le inibizioni, le castrazioni; parchi mariembadiani, monumenti, i tetri club, salotti, inframmezzati a pierrot lunari e maschere tragiche, a pianisti che tempestano sul piano, a gente che si inabissa distrattamente con la testa sul giornale. Portabella racconta su un tono neutro, a partire da cose concretissime. Ma per prospettiva e tono fotografico, per un suono depurato, si situano subito sul registro dello strano, astratto, irreale: diventano significanti. Il recupero di tecniche del cinema d'avanguardia e sperimentale qui "funziona" in un progetto di rivelazione e di significazione rigoroso. Ha un riscatto semantico e politico. L'amour fou hippy in un deserto di cenere è il desiderio furioso ma insensato della donna borghese; durante la scena si sente il ronzio di un proiettore e la pellicola alla fine si lacera: era solo "cinema". Nella lunga, magistrale sequenza della banca, la tecnologia e il neo-capitalismo, la nuova veste dei vecchi padroni, la Bosè ritrova i volti noti. Per Pedro Portabella, già produttore di *Viridiana*, a più riprese incarcerato dal regime ed ora privato del passaporto, della matrice surrealista privilegia la componente di corrosione, di causticità, di virulenza polemica nei riguardi della reazione, di una società marcia e repressiva. Una scena mirabile mostra una processione, all'improvviso i ministri della Chiesa si trasformano in scheletri paludati, armi della "morte", ovvero Buñuel e *L'âge d'or*; rideau, ed ecco l'altra faccia: la fabbrica; l'immagine ruota fino ad essere verticale, e le ciminiere diventano cannoni, alternati al sigaro del capitalista; e finale esplosione del sigaro sulla sua faccia. E davanti alla parata militare, per strada e sul televisore, l'uomo, cieco, si siede in poltrona e si toglie un occhio di vetro, poi anche l'altro. E Lucia Bosè sceglie, gioca, discute su stoffe da bandiera. *Nocturno 29* è un'opera sperimentale, precisa, sovversivamente robusta, astuta, corrosiva, sotterranea, il lavoro di una talpa che mette allo scoperto i meccanismi della oppressione reazionaria.

Gianni Volpi

Biblioteca Gino Bianco

AH! CA IRA! (FENYES SZELEK)
di Miklos Jancso, Ungheria

Le riserve che suscita questo *Ah! Ca Ira!* se in certi punti coincidono con quelle che si possono fare ad altri film dell'Est, si situano, il va sans dire, in rapporto ad un'opera di un livello superiore. Il film di Jancso è magistrale, sottile, di un disegno complesso e di un approccio sovente austero, portando fino al limite estremo un'organizzazioine minuziosa dello spazio dove i movimenti dei personaggi danno luogo ad una coreografia sapiente e misteriosa. Esso segna in un certo senso una evoluzione nella carriera del cineasta che abbandona la pittura di gruppi di uomini per quella di una comunità sociale. In uno studio assai profondo pubblicato sulla rivista ungherese "Filmkultura" (n. 6, 1968), un discepolo di György Lukacs, Ferenc Feher, ha studiato questo passaggio dal "ciclo del dolore" all'analisi di un processo sociale. Si tratta in *Ah! Ca Ira!* di mostrare la nascita del potere rivoluzionario e della sua alienazione. In un primo tempo Jancso mostra gli eccessi gauchistes di un gruppo di giovani studenti marxisti (vestiti secondo la moda di oggi), che, nel 1947, tentano di convincere gli allievi di un collegio cattolico, e dopo tentativi di conciliazione si abbandonano a diversi abusi davanti al mutismo dei loro avversari. In un secondo tempo l'apparato burocratico corregge gli errori di questi esaltati, li riprende in mano e s'appresta con disprezzo e con cinismo a controllare la situazione. Jancso in ultima istanza giudica con una certa simpatia i giovani eroi vittime (si deve sempre, si sa, perdonare alla gioventù i suoi slanci e le sue illusioni) anche se persiste a condannarli ideologicamente. Spontaneismo rivoluzionario e burocrazia nascente sono dunque mostrati con una severità quasi eguale. Ci infastidisce prima di tutto il doppio registro di un film che non può mancare di far allusione ad avvenimenti contemporanei, guardie rosse qui, studenti di maggio là, e dunque coincidere con una posizione assai ufficiale che può permettersi per scrupolo di equilibrio di condannare anche lo stalinismo. Ci infastidisce in secondo luogo la démarche stessa di Jancso che, meno astratta rispetto ai film precedenti, si ferma a mezza strada della sua analisi. Gli avversari (i preti e gli studenti cattolici) non sono mostrati che come vittime, sottane nere allineate contro muri bianchi, giovani chiusi in un mutismo pieno di dignità. Solo riferimento al passato: un giovane ebreo che studia là dice di essere stato salvato dalla deportazione da un prete. Senza discutere la veridicità di una tale azione, bisogna notare che sceglie di privilegiare un avvenimento e di passare sotto silenzio fatti meno onorevoli. Senza dubbio è rimproverare all'autore di non aver fatto un altro film. Ma la scelta di un soggetto è già una scelta politica. *Ah! Ca Ira!* mostra gli errori del socialismo e questo processo è necessario, ma la maniera con cui è condotto rischia di dar luogo a singolari malintesi. Rifiutandosi di analizzare il tutto di una situazione storica, il film non può che essere recuperato da un pubblico rapito di vedervi fustigare "lo spirito settario aggressivo" di cui, nel suo partito preso di stilizzazione, Jancso si guarda bene da svelare i motivi profondi. Ridotta ad alcuni atti brutali, l'azione dei rivoluzionari perde ogni senso e può sembrare odiosa ad un pubblico pronto ad insorgere contro la "furia" contestatrice. Non ci pare per nulla con Ferenc Feher che *Ah! Ca Ira!* faccia eco alle parole di Rosa Luxemburg per cui « tutti gli errori di un movimento popolare vero sono mille volte più fertili delle più sagge risoluzioni delle autorità infallibili ed onnipotenti », ma piuttosto alle tesi umanistiche sulla necessità della dolcezza e del dialogo. E se non rimproveriamo affatto al film

Biblioteca Gino Bianco

la sua struttura musicale (si tratta quasi di una pantomina danzata) poiché queste danze mai gratuite fanno parte del soggetto del film (i giovani manifestano così il loro gusto della vita e tentano di convincere l'altro campo), c'è da temere che queste canzoni, la stessa "Carmagnola" e altre, non siano intese che come un contrappunto ironico e la campana a morto di ogni rivoluzione.

Michel Ciment

SIROCCO D'HIVER
di Miklos Jancso, Francia-Ungheria.

Lo sguardo ambiguo, enigmatico di Jancso si è posato, questa volta, su quel movimento nazionalista jugoslavo che fu detto degli Ustascia e che, dopo aver organizzato l'uccisione di Alessandro II a Marsiglia, assunse poi, durante la guerra, posizioni apertamente fasciste.

Come già ne *L'armata a cavallo* che poneva sullo stesso piano figurativo (e dunque, almeno in prima istanza, contenutistico) le violenze dei rossi e dei bianchi durante la rivoluzione bolscevica, anche in *Scirocco d'inverno* la posizione di Jancso appare quella di una terribile, agghiacciante "neutralità". I mezzi espressivi usati sono gli stessi; gli stessi lunghi, avvolgenti movimenti di macchina descrivono i gesti di degradazione e di morte che i personaggi compiono gli uni contro gli altri con una sorta di crudele e insieme rituale, solenne sommarietà. Rade, e quasi mai esplicative le battute di dialogo; identica la funzione delle misteriose scene erotiche (di un implicito e "tenero" sadismo) che si alternano alle scene di morte e ne costituiscono, in fondo, una semplice variante.

Rispetto a *L'armata a cavallo*, tuttavia, una differenza c'è, e di portata probabilmente decisiva. Mentre la rappresentazione, là, aveva dimensioni prevalentemente corali, e la distanza dell'autore rispetto ai suoi personaggi riceveva così una possibile spiegazione sul piano della oggettività composita, qui il racconto si concentra intorno a una sola figura, quella di un capo del movimento che un inflessibile individualismo e una forte vocazione libertaria pone automaticamente al difuori del movimento stesso. Alla fine, egli sarà eliminato, sia pure per farne, subito dopo, un martire della causa.

Abbiamo dunque, in questo film, un vero e proprio protagonista, i cui gesti sono visti, per forza di cose, più da vicino e con maggiore continuità: e questo, ovviamente, rende assai meno plausibile la chiave di lettura che molti avevano creduto di poter adottare per i precedenti film di Jancso: e cioè che la neutralità della rappresentazione fosse l'equivalente figurativo di una condanna radicale della violenza storica, di un rifiuto delle cruente "ragioni" della storia in nome di una nozione pura, non compromessa e quasi non incarnata dell'umanità e della rivoluzione.

Qui, a confronto con un personaggio determinato, la posizione di Jancso si rivela irrefutabilmente ambigua: o meglio (dato che di ambiguità era già il caso di parlare anche prima) di una ambiguità meno sublimata, meno integralmente metaforizzata. Chi è insomma l'eroe di questo film? Un martire o un assassino? Un anarchico o un fascista? Una vittima, ancora una volta, della storia, o uno degli strumenti attraverso i quali la storia fa le sue vittime? Ora il fatto stesso che tali domande si impongano, e che ad esse non sia possibile dare risposte esaurienti ed univoche costituisce di per sé una specie di risposta: e questa

Biblioteca Gino Bianco

risposta (che vale per questo film, ma anche, almeno in parte, per gli altri film di Jancso) è appunto nel senso dell'ambiguità: non l'ambiguità intrinseca e, per così dire, naturale di ogni fatto poetico, ma una ambiguità cosciente, un'ambiguità come scelta; un'ambiguità che Jancso, evidentemente, ha scelto come suo "messaggio". Allora, parlare di condanna della violenza, parlare di condanna del volto cruento della storia, non basterà più: bisognerà parlare, forse, di rifiuto della storia "tout court", di un pessimismo talmente assoluto e integrale da superare anche i lineamenti di una protesta libertaria per diventare pura e semplice negazione, terrorismo ideologico: una zona (come sappiamo da Dostoievski) dove il massimo di spirito rivoluzionario e il massimo di spirito reazionario finiscono col sovrapporsi, anzi col coincidere.

Che questo messaggio di rifiuto assoluto e terroristico della storia ci arrivi da un paese socialista, è un altro fatto dal quale non è facile trarre conseguenze immediate, ma che certo varrà la pena di considerare. Evidentemente, se Jancso è reazionario (nel senso volgare del termine) in Ungheria, sarebbe perlomeno anarchico in Francia o in Italia ...e, del resto, il suo personaggio medita e ripete, nel film, una serie di massime contro ogni forma di governo e di potere.

Discorsi grossi, come si vede, e qui, necessariamente, appena abbozzati: discorsi che ci piacerebbe poter fare spesso a proposito di un film.

Si sarà intuito che il livello stilistico è, come sempre in Jancso, quello di un maestro. Nelle sue scelte linguistiche, peraltro, è implicito e per così dire connaturato il rischio di uno stupendo e snervante formalismo. Il colore qui agisce — rispetto al bianco e nero quintessenziale di *I disperati di Sandor* e di *L'armata a cavallo* — piuttosto da freno che da incentivo alle tentazioni calligrafiche, grazie al suo aggancio più diretto con la visione reale; e Jacques Charrier, che è anche coproduttore del film, fornisce una recitazione assai funzionale alla cifra stilistica del film.

Giovanni Raboni

Victor Serge
GLI ANARCHICI E L'ESPERIENZA DELLA RIVOLUZIONE RUSSA
Collana « Saggi », n. 21. Trad. Attilio Chitarrin. 600 lire. 48 pagine. Abbonamento a « Saggi »: L. 14.000
Jaca Book Edizioni
Via Bagutta 1, Milano

QUADERNOS INFIMOS
Serie cinematográfica dirigida por J. E. Lahosa y P. I. Fages
1 Marco Bellocchio
Ricardo Muñoz Suay
2 Buster Keaton
Marcel Oms
Tusquet Editor
Av.da Hospital Militar, 52, 3°, 1°
Barcelona 6

MONTHLY REVIEW
edizione italiana
sommario del n. 10, ottobre 1969.

Paul M. Sweezy e **Harry Magdoff**/La grande cagnara lunare; **Douglas Dowa**/Violenza nelle università e sinistra liberale; **Paul M. Sweezy**/Dove andiamo?; **Nathan Spero**/Note sull'inflazione attuale; dalla collez. della « Monthly Review »/Vale Leo Huberman; **Grace e James Boggs**/La città è la terra del nero; **Eduardo Galeano**/Che Guevara. Il Bolivar del nostro tempo?

Direzione: Paul M. Sweezy, Harry Magdoff, Leo Huberman (1903-1968); edizioni Dedalo. Edizione italiana: direzione Roma 00195, viale Mazzini 4, tel. 383112; redazione Bari 70124, viale O. Flacco 15, tel. 241919. Un numero L. 300; abbonamento annuo L. 3000; estero L. 4500 da versare sul ccp 13/6366 intestato a Edizioni Dedalo, Bari.

Biblioteca Gino Bianco

atti politici

Cronaca della lotta alla Rhodiatoce

1/IL CINEMA DENTRO LE LOTTE

La lotta degli operai della Rhodiatoce, partita spontaneamente nell'autunno '67 intorno al problema dell'aumento dei carichi di lavoro contrattati dai sindacati con il padrone, e sviluppatasi attraverso fermate e scioperi fino all'occupazione della fabbrica nel marzo '69, si è posta in modo concreto il problema di utilizzare degli strumenti d'informazione e documentazione immediata sullo sviluppo quotidiano dello scontro, andando oltre le forme consuete del volantino o del manifesto murale.

Questo si è realizzato attraverso l'uso sistematico di fotografie realizzate nei vari momenti della lotta (assemblee, picchetti, ecc.) ed esposte quotidianamente, integrate da didascalie, su pannelli all'interno della fabbrica. Contemporaneamente, veniva girato del materiale cinematografico a 16 mm. Un primo montaggio di questo, accompagnato dalla registrazione di un testo compilato dal comitato di lotta, veniva proiettato dentro la fabbrica che nel frattempo era stata occupata. Già in questo primo intervento era precisato il senso dell'iniziativa: « Questo documentario, che si arricchirà giorno per giorno mentre si sviluppa la lotta, deve servire a noi e dovrà servire agli altri. Dovrà servire per testimoniare che la classe operaia di una grande fabbrica quando scende in lotta unita è una forza irresistibile che gli operai stessi devono saper usare per la propria emancipazione, contro lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo... ».

In seguito, chiusa vittoriosamente questa prima fase, il comitato di lotta decideva di realizzare, con il materiale a disposizione, un film in cui si cercasse di dare una valutazione globale dei fatti con lo scopo di farne uno strumento di circolazione e di crescita politica del dibattito. Il montaggio definitivo delle immagini e il testo del commento fuori campo furono elaborati e discussi dal comitato di lotta stesso, che lo ha utilizzato in una serie di interventi nelle situazioni che erano state investite dalla lotta della Rhodia, nella zona circostante a Verbania sino ai paesi della Val d'Ossola.

Affrontando il problema della circolazione del film a livello nazionale, il comitato effettua successivamente una precisa scelta politica, maturata evidentemente all'interno dell'esperienza politica diretta, rifiutandosi di venderlo a organizzazioni ufficiali di produzione e distribuzione ed affidandolo invece al Collettivo Cinema Militante, che opera al di fuori dei canali controllati dalle organizzazioni

Biblioteca Gino Bianco

politiche, sindacali e culturali della sinistra ufficiale. Attualmente il CCM presenta questo film alla discussione di gruppi militanti in situazioni di lotta aperte in varie parti d'Italia, mentre alcune copie circolano attraverso canali di distribuzione analoghi in Francia, Stati Uniti e Giappone.

Entrando quindi nel merito dei contenuti politici, che proprio per i motivi e le finalità per cui il film è stato fatto, non possono non essere il termine di riferimento reale per una valutazione critica di questo genere di esperienza, la prima a nostra conoscenza realizzata completamente dagli operai in lotta, vanno individuati gli elementi fondamentali di discorso che lo caratterizzano e lo qualificano, a nostro avviso, non solo come materiale di informazione, ma come film d'intervento politico.

Il terreno sul quale si sviluppa l'esperienza di lotta degli operai della Rhodiatoce è quello segnato dal filo rosso della crescita sempre più generalizzata dell'autonomia operaia nei confronti dell'organizzazione capitalistica del lavoro e della funzione interna a questa degli istituti tradizionali del movimento operaio. Questo senso, centrale e discriminante nella fase attuale dello scontro di classe, emerge chiaramente non soltanto dall'esplosione spontanea della lotta nei confronti di un accordo bidone firmato dai sindacati, ma soprattutto nell'importanza sempre maggiore assunta all'interno delle lotte da un organismo quale il comitato di lotta, che si è andato caratterizzando sempre di più come soluzione di base ai problemi di direzione politica complessiva, realizzata attraverso la confluenza organica degli operai della Rhodiatoce con altre forze (operai di altre fabbriche, studenti). Importanza verificata nella radicalizzazione crescente del livello di scontro e delle forme di lotta, nella capacità di ricuperare forze sempre maggiori sia dentro che fuori la fabbrica e di saldare la tematica della Rhodia con i dati sociali del territorio circostante.

Dove invece vanno individuati certi limiti politici del film è nel fatto che, pur riferendo correttamente il livello reale dello scontro di classe alla Rhodiatoce, esso riesca solo in parte a chiarirne e a generalizzarne i contenuti più avanzati, non arrivando ad essere una proposta politica recepibile in modo diretto ed immediato nelle più diverse situazioni. Questo in relazione alla presenza nel film di due elementi di relativa ambiguità; e cioè il cenno ai valori della resistenza, che forse solo nell'ambito locale rappresentano ancora oggi un richiamo non mistificato a un momento della lotta di classe, ed il significato in chiave oggettivistica che viene dato alla lotta continua, che da una parte non chiarisce sufficientemente le prospettive di sviluppo della situazione alla Rhodia, e dall'altra non è minimamente rapportabile al senso da questa assunto alla Fiat e alla Pirelli in questi ultimi mesi, dove si è caratterizzata come parola d'ordine non soltanto di uno sviluppo spontaneo dell'autonomia operaia ma di un processo di crescita politica del livello dello scontro di classe e della coscienza operaia.

Sul piano poi della possibilità di espressione visiva, pur avendo ben chiaro che sarebbe errato pretendere una ricchezza di risultati a livello di immagine, sulla base degli inevitabili limiti tecnici di questo tipo di realizzazioni, va tuttavia rilevato come la comunicazione dei contenuti avvenga purtroppo quasi esclusivamente attraverso la colonna parlata. L'uso abbastanza generico delle immagini, che risultano in pratica puramente addizionali al testo, determina, ed è questo che principalmente ci interessa, una iniziale difficoltà nell'approccio al discorso del film, difficoltà che si ripercuote parzialmente nella discussione collettiva. Il che, bisogna ribadirlo, non comporta tuttavia che non si dia un giudizio nettamente

Biblioteca Gino Bianco

positivo di questo lavoro, effettuato con un'attrezzatura estremamente ridotta (una cinepresa, un registratore commerciale senza possibilità di sincrono) in condizioni tutt'altro che ideali da un punto di vista cinematografico, tenuto conto anche del fatto che gli stessi realizzatori erano impegnati in prima persona nelle lotte, cosa che, se non deve essere assolutizzata, ha comunque un preciso significato dal punto di vista di un cinema militante. Così come ci pare indiscutibile la sua utilizzabilità concreta, verificata in diverse occasioni, per una discussione e un dibattito politico qualificato nei contenuti.

A questo punto può risultare utile fornire alcune indicazioni sul tipo di lavoro portato avanti dal CCM, dato che riteniamo che questo film rappresenti una prima esperienza concreta di produzione corrispondente alle ipotesi di lavoro che sono alla base della costituzione del colletivo. Le esperienze collegate alla diffusione dei film sul maggio francese e dei cinegiornali del MS romano hanno creato le premesse, e in un certo senso la necessità, della formazione di un gruppo che favorisse la circolazione sistematica dei cortometraggi politici, sia italiani che stranieri, e che contemporaneamente valesse a porte il problema, in modo non astratto come in passato, dell'uso del cinema come strumento d'intervento politico all'interno di situazioni reali. La distribuzione comprende materiali che si collocano in una duplice prospettiva: da un lato fornire una documentazione su situazioni specifiche della lotta anticapitalista e antimperialista e dall'altro contribuire, con una connotazione precisa in senso antirevisionista, per intenderci dal PCI all'Unione, al dibattito politico aperto nell'attuale fase della lotta di

Nuovi strumenti di informazione per lotte nuove

Biblioteca Gino Bianco

classe. L'iniziativa presuppone anche una precisazione teorica sul rapporto cinema-politica, qualificato politicamente nel senso sopra accennato, cosa che in una certa misura si tenta di realizzare attraverso discussioni all'interno e nazionalmente tra i singoli collettivi di lavoro. Ma mentre sarebbe sbagliato e astratto impostare a priori un discorso globale su questo tipo di problemi, pensiamo al contrario che le indicazioni in questo senso debbano precisarsi in base a verifiche di ipotesi di minima riguardanti l'utilizzazione dei momenti di produzione e distribuzione all'interno delle situazioni, come in parte si sta facendo. Da qui nasce l'importanza che noi attribuiamo alla diffusione del film della Rhodiatoce, proprio nel senso di costituire un momento preciso di questo tipo di verifica, non solo a posteriori ma anche direttamente nel legame produzione-distribuzione, nella misura in cui le ipotesi generali in base alle quali esso è stato realizzato corrispondono ai criteri con cui intende lavorare il collettivo.

Ad esemplificazione di quanto detto riportiamo questa documentazione.

Il film nella sua versione definitiva copre questo arco di problemi espressi dalla lotta alla Rhodiatoce:

1) (dic. 1967) firma dell'accordo tra sindacati e direzione sui carichi di lavoro. Questi accordi, al momento della loro applicazione, vengono rifiutati dagli operai, che scendono in lotta

2) (giugno 1968) sciopero spontaneo della filatura

3) (inverno 1968/69) nei reparti di filatura e torcitura nylon si delineano i comitati di base. Non vengono istituzionalizzati (anche per timore di repressioni). Fermate e scioperi vengono coordinati dal comitato di lotta in cui confluiscono anche studenti medi ed universitari.

4) (4 marzo 1969) Di fronte al rifiuto dei padroni sul problema dei carichi di lavoro, si ha l'occupazione della fabbrica in cui si costituisce il comitato d'occupazione. Il sindacato in tutta questa fase per non essere emarginato, di fatto non ha altra possibilità che seguire le indicazioni del comitato di lotta.

5) le decisioni più importanti (sciopero ad oltranza, occupazione...) sono prese tutte dall'assemblea generale, convocata dal comitato di lotta.

6) la firma del nuovo accordo viene imposta nel momento in cui lo scontro aumenta ancora d'intensità e di violenza.

7) nel periodo immediatamente successivo all'accordo, le lotte riprendono all'interno dei reparti...

(dal volantino di presentazione del film)

Redazione di Ombre Rosse.

Due righe per esporvi, come ci chiedete, la nostra esperienza cine-fotografica durante lo sciopero ad oltranza e l'occupazione della fabbrica.
Ogni giorno, sui muri della portineria si esponevano dei pannelli con le foto fatte nei momenti di lotta del giorno precedente, con didascalie che interpretavano questi momenti e con slogans.
Per il film non abbiamo potuto essere così tempestivi. Le ragioni sono principalmente due. La prima, che il linguaggio del cinema è più articolato e complesso e

Biblioteca Gino Bianco

quindi necessita di una maggiore elaborazione; la seconda, che i servizi tecnici del cinema (laboratori di sviluppo e sonorizzazione), sono lontani, cari e non tempestivi, per chi non è pratico e del « giro ».
Vi alleghiamo il testo del commento parlato (su « rumori » di manifestazioni) del documentario di circa 10 minuti che è stato proiettato *durante* l'occupazione della fabbrica. Ci pare che esso esemplifichi bene ciò che vogliamo dire: che cinema e fotografia sono stati due *strumenti* del comitato di lotta degli operai della Rhodiatoce. Abbiamo probabilmente usato il cinema al di sotto delle sue reali possibilità espressive, ma lo abbiamo fatto in un modo utile alla lotta. Il cinema ha dato il suo piccolo contributo alla vittoria dei lavoratori della Rhodiatoce di Pallanza.

(Il comitato di lotta)

Cari compagni di Ombre Rosse, 18-9-69

dal punto di vista cinematografico, l'esperienza che abbiamo fatto ha dato questi suggerimenti:

1) chi fa il film deve essere « dentro » la lotta (e uno che fa del cinema lo è raramente) se si vuole usare la cinepresa come uno strumento degli operai per generalizzare (anche solo localmente) la lotta. Raramente un cineasta di tipo tradizionale è « dentro » i problemi operai — basta vedere quell'aborto di film che è l'« Apollon ». Un aborto fatto in clinica con illustri chirurghi. Un film reazionario.

2) Chi fa il film deve essere « dentro » il cinema. Non credo a quelli che dicono: « mettere una cinepresa in mano agli operai ». Abbiamo visto nel nostro film una grave carenza di linguaggio. Non ne siamo ancora padroni e quindi abbiamo usato il cinema al di sotto delle sue possibilità espressive — anche se qualcuno è stato ugualmente soddisfatto per il « contenuto » del documentario.

Inoltre:

1) bisogna usare il cinema come uno strumento utilizzabile *durante* la lotta. Siamo riusciti a fare un documentario di 7 minuti, proiettato dentro la fabbrica occupata insieme a films sul maggio francese. Ciò è stato molto utile. La lotta della fabbrica veniva inquadrata in un ambito più generale, veniva interpretata e rilanciata.

2) Al termine della lotta si deve avere un materiale per poter montare un documentario che elevi la lotta dal suo ambito particolare e la assuma in un contesto nazionale, e magari internazionale, come momento dello scontro anticapitalistico.
Per concludere. Il cinema militante cerca un nuovo modo di essere, così come la classe operaia cerca un modo nuovo di lottare e di organizzarsi e quindi di esistere come classe. Le strutture della società come le strutture del cinema cercano di impedire questo con la politica del bastone e della carota: in parte cercano di adeguarsi alla nuova realtà e in parte reprimono. Siamo convinti che mentre cresce la nuova coscienza operaia cresce anche il cinema militante. Ma occorre in entrambi i casi *lottare e organizzarsi*.

(*un compagno del comitato di lotta*)

Biblioteca Gino Bianco

Apollon: una fabbrica in lotta

2/I PIDOCCHI E LA BALENA

Apollon: una fabbrica occupata. Un brutto tiro consumato alle spalle della classe operaia, un giochino ben fatto, come devono essere fatte oggi le cose perché funzionino, tutto costruito per stimolare tanta comprensione e solidarietà da parte dell' "opinione pubblica", ma niente, assolutamente niente, per far fare un passo in avanti, anche piccolo, alla lotta di classe. Il tutto, manco a dirlo, sotto l'alto patrocinio del PCI, che in quanto affossatore della lotta di classe ha una bella esperienza, il quale per questo film ha messo i soldi (tanti, quasi quattro milioni), la sua organizzazione distributiva, e tutta la sua rete di canali "indipendenti" (ARCI, festival dell'Unità, ecc.) Un grosso impegno, dunque, un'assunzione piena da parte del partito, il che tuttavia non aggiunge che una parte minima ai motivi per cui questo film deve essere combattuto e rifiutato.

1. *falsifica la lotta dell'Apollon.* Un atto politico o è se stesso, o non è nulla. Nel nostro caso, in relazione cioè al film come strumento politico, esso riesce ad essere sé stesso sia quando l'atto politico viene colto nel suo compiersi, sia quando si fa atto politico nel rapporto dello stesso con la realtà, con le idee e con coloro che lo vedono.
Apollon non è nulla di tutto questo; falsifica da una parte perché non documenta, dall'altra perché stabilisce un rapporto unidimensionale con quella che diventa la "storia dell'Apollon". La cronaca non è più quella degli operai dell'Apollon, ma di quella che si vuole sia stata la loro lotta, gli operai, pur essendo gli stessi, non sono più gli operai che lottano confusamente ma concretamente contro un piano di ristrutturazione del capitale che li lascia senza lavoro, ma sono gli attori di sé stessi, recitano quello che hanno vissuto mesi prima. Tutto viene rovesciato, il falso si traveste da vero. Ed è con quest'operazione che la cronaca diventa unidirezionale, si eliminano le contraddizioni reali e se ne inventano altre fittizie che non danneggino il meccanismo e non mettano in forse la funzionalità del gioco. È così che la dialettica del reale (e ce ne sono tante di contraddizioni in una lotta come l'Apollon, di implicite ed esplicite) diventa la dialettica tollerata e permessa dall'apparato del PCI, tutto così prevedibile e noiosamente scontato da far incazzare chiunque.

2. *manipola i contenuti della lotta di classe oggi.* Non v'è dubbio che di cose nel film ce ne sono molte. D'altronde, non essendo cronaca-documento, di scelte per quanto riguarda l'articolazione dei temi politici bisognava farne parecchie. Ecco allora il disgusto: l'operazione svela le proprie finalità, l'unidimensionalità diventa qui manipolazione politica, la totale mancanza di alternative interne frustra qualsiasi uso possibile del film che non sia quello puramente propagandistico, con

Biblioteca Gino Bianco

buona pace dei figli di Togliatti. A parte gli intrallazzosi rapporti della CI con operai e sindacati (evviva la delega dunque!) in cui ci scappa un pregevole quanto oggi un pochino frusto appellativo di "provocatore pagato dal padrone" per chi vuole lottare invece che starsene con le mani in mano, molto significativo è a questo proposito il discorso sugli studenti. Che non c'è per nulla, neanche con accenni critici, come se in quel periodo a Roma il MS manco fosse esistito; salvo poi introdurre di soppiatto nel commento, e con molta cautela: « operai e studenti sfilano insieme per le strade, discutendo sui modelli di lotta, ma non sulle parole d'ordine che sono e non possono non essere le stesse: no allo stato di classe, no allo stato borghese, no allo stato dei padroni ». Il tutto in santa pace e con cristiana rassegnazione.

3. *l' "Apollon" è un film reazionario.* Che cosa si voleva ricavare dal film? Certamente favorire la diffusione di un movimento di solidarietà per una lotta lunga e senza prospettive. Ma soprattutto, e a questo punto dovrebbe essere abbastanza chiaro, utilizzare tutto il bagaglio di una lotta conosciuta come quella dell'Apollon per far passare attraverso lo strumento cinema una precisa impostazione delle lotte operaie, un chiaro taglio interpretativo della lotta di classe. Dice ad un certo punto il commento: « l'Apollon diviene una vera e propria indicazione nuova, rivoluzionaria, saldando nel corso della lotta organismi di democrazia diretta come l'assemblea, il comitato d'occupazione, la CI, la cooperativa con il sindacato e con il partito operaio, del quale si verifica così il necessario ritorno in fabbrica ». Il film risponde bene a questo tipo di esigenze: con abilità riesce a far passare contenuti oggettivamente controrivoluzionari attraverso la dimensione falsamente dialettica della "storia dell'Apollon", recuperando in pieno tutta la prospettiva strategica del PCI, la sua concezione del potere, il suo uso della lotta di classe.
L' "uniti si vince", che condensa tutto il senso politico del film, diventa allora emblematico, in un ribaltamento grottesco, dello sgretolamento, della disgregazione complessiva della proposta revisionista di socialismo, là dove proprio non riesce a cogliere neanche apparentemente il significato nuovo dell'unità della classe operaia quale si ripropone nel processo di ricomposizione dell'autonomia di classe all'interno delle lotte operaie di questi ultimi anni.

(sezione a cura di Manlio Regaldo e Gianfranco Torri)

QUADERNI PIACENTINI

n 39, novembre 1969

Luigi Manconi e **Marco Serra**/Sardegna: sviluppo capitalistico e lotta di classe:

Edoarda Masi/La concezione delle classi e della lotta di classe in Mao e la sua influenza nella sinistra europea; **Marcelo De Andrade**/Considerazioni sulle tesi di Debray ;**Sebastiano Timpanaro**/Engels, materialismo e « libero arbitrio »; **Noam Chomsky**/linguistica e politica; **Dan Georgakas**/ Crisi della « nuova sinistra » USA; **Paolo Sornaga** e **Ugo Adilardi**/La guerriglia in Palestina e il FPDL. Capitalismo e razzismo in Sudafrica; **Paolo Bolzani**/I tecnici verso una coscienza di classe. Esperienze e prospettive di lotta nei Centri di Ricerca: il CNEN. L'Università nel sottosviluppo: occupazione e istruzione nelle Marche; **Jon Halliday**/Svizzera: l'Eldorado borghese; **Hans-Jürgen Krahl**/La contraddizione politica della teoria critica di Adorno; **Goffredo Fofi**/L'inutile delirio del cinema italiano; schede a cura di C. Cases, F. Stame, G. Pirelli, C. A. Madrignani.

Bimestrale diretto da P. G. Bellocchio, G. Cherchi e G. Fofi. Direzione e amministrazione: 29100 Piacenza, via Poggiali n 41; telef. 31669. Questo numero (pagine 232) lire 700. Abbonamento a cinque numeri lire 2000 (estero lire 2500) da versare sul ccp n 25/19384.

collettivo cinema militante

Il CCM si propone il compito di diffondere a livello di base e in situazioni di lotta materiale cinematografico (o di documentazione come diapositive, manifesti, registrazioni ecc.) sui temi dello scontro di classe in Italia e all'estero.

Il collettivo non s'identifica con una particolare tendenza o gruppo della sinistra rivoluzionaria pur collocando il proprio lavoro all'interno di questa.

La finalità è la costituzione di canali alternativi e autonomi rispetto sia a quelli gestiti direttamente dal sistema sia a quelli delle organizzazioni ufficiali del movimento operaio (PCI, PSIUP, PSI, CGIL, ARCI, ecc.), ritenuti sostanzialmente funzionali al sistema stesso come momenti di ricupero e di mediazione.

A questo proposito è tuttavia possibile l'utilizzazione di alcune sedi del secondo tipo (circoli aziendali, sezioni sindacali ecc.) nel caso in cui venga garantita la gestione autonoma della proiezione e del dibattito da parte del collettivo.

Si rifiuta, in ogni caso, l'utilizzazione commerciale o a fini puramente culturali (festivals, cine clubs) del materiale a disposizione e si individua nella colletta militante l'unica forma di autofinanziamento dell'iniziativa.

Il CCM, costituitosi in collegamento con l'attività degli Etats-Géneraux du Cinema in Francia, dei Newsreel negli USA e di altri gruppi di cinema militante in Belgio e Olanda, ha svolto sinora la sua attività in Piemonte, Lombardia, Emilia, Liguria, Toscana, Lazio, Sardegna e in alcune località dell'Italia meridionale.

Al fine di poter effettuare un lavoro più organico intorno ai problemi della lotta di classe oggi, il CCM si rivolge a quanti si valgono del cinema come strumento di intervento politico (documentari, film-saggio, inchieste, cine-tracts), d'accordo con la piattaforma minima del collettivo, affinché si colleghino ad esso per diffondere e far circolare il loro materiale.

I film attualmente a disposizione sono

ITALIA

Cinegiornali del MS romano
n. 1, 2, 3, 4
(montati in un'unica bobina)
Nixon a Roma (15')
Cronaca della lotta
alla Rhodiatoce di Pallanza (20')

FRANCIA

film degli
Etats-Generaux du Cinéma
Ce n'est qu'un debut (10')
Le joli mois de mai (50')
Nantes Sud-Aviation (40')
Le cheminot II (25')
Le droit et la parole (50')
Mikono, histoire d'un CRS (15')
Wonder (10')
Messico '68 (6')
Contre le courant (30')

serie di diapositive
La commune
L'Atelier Populaire

STATI UNITI

film dei Newsreel
2/No game (17')
6/Mill-in (12')
5/Garbage (12')
16/The case
against Lincoln Center (11')
14/Columbia revolt (50')
19/Black Panthers (6')
21/The haight (6')
23/Pig power (6')

GERMANIA OCCIDENTALE

Breve documentazione
sull'attività del SDS (10', super 8)

Tutti i film, salvo diverse indicazioni, sono a 16 mm., sonoro ottico. E' previsto l'inserimento in catalogo anche di film giapponesi, uruguayani, argentini. Per informazioni scrivere a Valeria Castelli casella postale 7238 Roma Nomentano, Mariella Gramaglia casella postale 182 Torino Ferrovia

Biblioteca Gino Bianco

FESTIVAL

Venezia

È stata la Mostra dell'ecumenismo, dell'*embrassons-nous*. Non più le chiarinate, l'atmosfera da commissariato, gli scontri frontali, la repressione poliziesca, ma il grigiore della parrocchia, la tattica pretina dell'assorbimento indolore (la cauta apertura alle pseudosinistre e il ricupero a destra) il tono della saga da azione cattolica. E le mistificazioni (l'abolizione dei premi, l'abolizione dell'obbligatorietà dell'abito da sera, ma insieme un po' di spazio all'industria cinematografica e un pizzico di divismo, gran sacerdote Fellini), i maneggi di corridoio (Pasolini scrive "all'amico Laura" — quello stesso che parlando della contestazione, l'anno primo, aveva evocato i metodi del nazismo — e Laura invia una delegazione ufficiale a Grado, alla proiezione *out* di *Porcile*: una specie di centro-sinistra allargato, in clima conciliare), l'ignoranza e l'incompetenza (le ipotesi: 1) premiare Chaplin: Guttuso offre un proprio quadro a Chaplin; 2) Premiare Buñuel: Guttuso offre il solito quadro a Buñuel, oppure Dalì arriva in motoscafo al Lido e va a premiare, lui stesso, Buñuel — dopo averlo ripetutamente denunciato alla polizia come anarchico e sovversivo, dopo averlo fatto cacciare dagli USA, ecc., ecc.; ma questo Laura non lo sapeva).

Ma, soprattutto, raramente si sono visti insieme tanti film opachi, dozzinali, inerti, privi di ogni interesse. Il fumetto declinato in tutte le sue forme (preferibilmente in quelle noiose), con qualche innovazione linguistica, ovviamente più che scontata, i soliti tentativi di essere *à la page*, più il conformismo positivo, la rimasticatura dei luoghi comuni, l'umanesimo piccolo-borghese (non solo nei film dell'Est). Una caterva di film: dai mediocri film in concorso, alla debole rassegna informativa, all'incredibile quadro delle "tendenze del cinema italiano" (che fra l'altro sono state l'unico momento di divertimento reale — involontario — di tutto il Festival). In questo panorama abietto, poche le eccezioni. Si salva la cinematografia latinoamericana. Cuba prosegue la ricerca di un cinema al servizio della rivoluzione, puntando tuttavia più sull'umanismo, sul blocco nazional-popolare, che sulla dialettica, l'approfondimento politico: è l'ipotesi di un film di unità antimperialista, la rappresentazione di una lotta popolare che rovescia lo strumento dello sfruttamento (il machete) in strumento di liberazione del popolo (*La primera carga al machete* di Gomez). Poi Sanjines, Bolivia, con *Yawar mallku*, rende più esplicita l'analisi di *Ukamau* sulla miseria e l'oppressione, radicandola nella storicità e denunciando la funzione antipopolare delle iniziative pseudoprogressiste USA, riafferma la necessità della lotta armata per distruggere le condizioni dello sfruttamento. È un film dall'impianto molto lineare (nonostante l'uso del montaggio alternato e del flash-back) che a volte sembra ripetere gli schemi del neorealismo, e altre volte ritrova una indubbia autenticità per la presa politica diretta nel proporre un modello di lotta rivoluzionaria. Le esperienze più importanti tuttavia vengono dalla cinematografia brasiliana, dal processo di

Biblioteca Gino Bianco

Lo sterminio della razza dei condor («Yawar Mallku» di Jorge Sanjines)

distruzione-costruzione che la caratterizza, dall'affrontamento della politicità e dell'esistenzialità in un unico movimento di sintesi: sono le opere di Diegues, di J. P. de Andrade e la stessa ricerca, totalmente europea, dell'itinerante Guerra, di cui si parla in altre pagine della rivista.

Restano soltanto quella summa del cattivo gusto, del kitsch più vieto che è il *Satyricon* (o Fellini-con, se si preferisce), il manierismo senza prospettive di Pasolini, che ha distrutto uno splendido soggetto, con un'impostazione stilistico-strutturale di tipo classicistico, l'indeterminatezza del mito guerrigliero di Giannarelli, la metastoria illusionistica dei Taviani, come la vacuità pseudonirica di Techiné o la mitografia dell'autoalienazione dell'artista di Reitz, la rigorosa conferma di Bresson e la ricerca di Jancso, l'approfondimento rigoroso dell'espressione cinematografica, incorporato all'analisi sull'alienazione del potere e della violenza. Ma su questo ritorneremo in seguito.

Carmine Donatelli

Biblioteca Gino Bianco

Oltre le proiezioni dei film: convegno "Possibilità e necessità di un circuito alternativo"; tavola rotonda "Cinema e politica" e dibattito sulla mostra. Tante occasioni perché le solite persone potessero ripetere alla nausea gli stessi discorsi. Dopo la relazione introduttiva, *passe par tout* e conciliare del cattolico ("di sinistra") Zambetti, molti saltavano su a dire che bisognava dare al dibattito un'impronta politica. Prof. e umanisti, critici, organizzatori di sale parrocchiali, cani sciolti, ex-monache, burocratelli di associazioni culturali, abati in crisi, ecc. hanno allora dato il via all'indianapolis dello scavalcamento a sinistra, allo steeple-chase del parolaio estremismo da far apparire ultra-riformista il documento del M.S. dell'anno passato. (Regola generale per un passabile, almeno, discorso di "sinistra": almeno sei citazioni di Mao, Carmichael tre e mezzo o Cleaver una, qualcosa degli studenti; vietate le analisi concrete, delle situazioni concrete). La politica al primo posto è sempre giusto; certo, e quindi zitti quelli che hanno capito tutto salvo che Pesaro e la rivoluzione non hanno nulla in comune. Altrimenti poi si dice che della mostra, trasformata in strumento rivoluzionario (?) si deve fare il punto di partenza per la lunga marcia attraverso le istituzioni. Dopo giorni e giorni di discussioni: nessuna proposta minima ma soltanto un tantino operativa; sprint e polemiche per essere più a sinistra non placate; in fondo, però, dopo tante discussioni e menonate politico-culturali tutti, o quasi, contenti.
Liberalizzazione estrema della selezione dei film era quest'anno il motto degli organizzatori. Per gli italiani, chi lo desiderava, poteva inviare il suo film; per i francesi grosso modo lo stesso; le opere dei paesi dell'est non mancano mai, anzi; con Cuba e l'america latina, l'interesse è reciproco: loro hanno un'occasione preziosa di far vedere i loro film e gli organizzatori di acquistarsi la patente di rivoluzionari; una mattinata agli slovacchi, i cechi erano impegnati a Sorrento; aggiungi dei film militanti o quasi, svedesi nella fattispecie; il tutto condito con qualche cortometraggio, meglio se politico: la ricetta perfetta per una bella mostra di centro sinistra allargato.

E lasciamo stare la mistificazione di presentare i c.m. militanti uruguaiani insieme all'ultimo gridolino d'avanguardia che al massimo può far delirare un redattore di *Cinema & Film*. La selezione aperta — tutto va bene, tutto è spettacolò — ha rotto non poco le scatole a chi ha dovuto vedersi una media di cinquantamila metri di merda giornaliera, ma che adesso è contento perché, tolto quello di cui non vale la pena neppur citare il titolo e quello di cui si parla altrove, ha pochissimo da scrivere. Tre film su tutti gli altri; importanti, perché rappresentano delle svolte, delle tendenze nuove nell'ambito delle rispettive cinematografie di appartenenza: *O bravo guerreiro* di G. Dahl, Brasile; *Scene di caccia in bassa Baviera* di Peter Fleischmann, RFT; *Nocturno 29* di Pere Portabella, Spagna. (Se ne parla in questo stesso numero o nel prossimo).

Dell'Europa occidentale gli unici ancora da ricordare sono *Pagine chiuse* di Gianni da Campo, Italia e *Antenna* di Adriaan Ditvoorst, Olanda. Il primo è proprio una cosetta, tra l'altro rovinata dalla geniale idea di doppiare gli attori, ma si lascia vedere perché suscita, almeno la prima volta, sbotti di ingenuo odio antipretesco che può portare a chiudere un occhio sulla gracilità e la delicatezza tutta spiritualistica con cui si narrano i tormenti e le vessazioni di un'anima pura. Il secondo è simpatico perché è fatto assai bene e perché, sul nulla, Ditvoorst

Biblioteca Gino Bianco

mostra tanta fantasia e provoca in maniera ampiamente riassorbile ma spiritosa. Davanti ai film dell'Europa cosiddetta socialista si consiglia di chiudere gli occhi e tapparsi le orecchie, chi non l'ha fatto per puro pregiudizio davanti a *Domenica delle Palme* dell'ungherese Gyöngyossy ha dovuto pentirsene amaramente sentendo certi discorsi sulla necessità di conciliare cristianesimo e marxismo e simili. Il film è ben fatto? Certo, basta vedere un'inquadratura per accorgersi che è giovane cinema ungherese, per chi non s'è ancora stufato di vedere quello stile rigoroso e essenziale... Cambiamo continente, iniziando dal nord. David Hoffman segue per qualche giorno la vita di un dinamico-efficiente assicuratore che si chiama King Murray come il film. Be', segui un cittadino USA anche nella maniera più neutra e più cinema-verità possibile e qualcosa sul suo paese, sui suoi abitanti, sul loro modo di vita viene fuori; dato poi che Murray King non è né introverso, né taciturno e abbastanza simpatico-orribile spesso ci si diverte-rabbrividisce anche se dura una mezz'ora di troppo. Scendiamo a sud: il Messico, Cazals ahimé!, l'Argentina, Fischerman, altrettanto; *Brasil aÑ 2000,* Walter Lima jr., un titolo che si cita solo per metterlo un po' più su, ma poco, dei due precedenti non citati; l'isola, Cuba: tre film. *Lucia,* Solas, tre variazioni sul tema donna a partire dal 1895 ai giorni nostri. Il primo episodio, lunghissimo, malgrado la banda sonora elaboratissima e il tentativo di rifare il melodramma, che amo per altro, dall'interno non mi piace; allora, bello per bello, meglio il secondo episodio, contenuto, rigoroso, che ricorda certo cinema poliziesco con in più una realtà sociale e delle lotte democratiche e la fabbrica ben ricostruite. Ma dei giorni nostri, la costruzione del socialismo a Cuba, ecc.? Il terzo episodio, divertente a volte anche se un po' troppo commediola, un modo elegante per eludere i problemi reali connessi alla vicenda affrontata. Il film di Fraga, *Odissea del general José,* è troppo naturalistico e prolisso per tre quarti, ma l'ultima parte — i rapporti del generale e il contadino, il contadino lasciato solo da quelli che pur lottano per la sua liberazione — se fosse stato sviluppato di più, il film avrebbe acquistato una dimensione meno storico-archeologica. *De la guerra americana,* Pastor Vega si rivolge ai contadini e ai diseredati del sud america non ancora liberato, ma in maniera spesso involuta, con divagazioni, un po' come se il suo intento fosse dissertare sulla guerriglia e la repressione e basta. Si vorrebbe invece che Vega e gli altri compagni registi cubani parlassero del presente, con e per le masse cubane, anche a costo di rischiar di capir nulla e rimaner tagliati fuori da questi discorsi.

Piero Arlorio

CINEMA ONE
Published by Thames and Hudson in association with the British Film Institute

11 Pasolini on Pasolini
edited by Oswald Stack
with 86 illustrations

12 Horizons West
Jim Kitses
with 71 illustrations

13 Robert Mamoulian
Tom Milne
with 105 illustrations

Clothbound 30 s. paperback 15 s.
Thames and Hudson Ltd
30 Bloomsbury street, London WC1

Biblioteca Gino Bianco

CRONACA DEL CRONOPIO

Il mondo sarà dei cronopi, o non sarà (J. Cortazar).

Critica e intervento

L'occasione si presenta buona, ma dovremo stare attenti a non sciuparla lasciandoci andare al gusto della polemica. Su « Cinema Nuovo » Guido Fink ci chiama in causa con un articolo che conclude con una citazione, non tanto profonda di Cecchi riletto da Siciliano. Beh, la linea è chiara, no? L'autore sa perfettamente scegliersi i suoi maestri o consanguinei. Ma, ripetiamo, sarebbe troppo facile usare l'arguzia del Cronopio per chiamar lui « ultima pietruzza di paragone della critica borghese », e il suo Direttore « violino di spalla di (bassa) corte Agnelli », e andare avanti. Ma sarebbe sbagliato, perchè bene o male, a torto o a traverso, il feifferiano critico, sofferente forse d'odio-amore nei confronti di chi fa scelte più radicali delle sue, ci mette in condizione di enucleare alcune nostre contraddizioni, delle quali siamo coscienti. Ovviamente lui, preoccupato com'è a scrutare le scorze e mai la polpa, neppure le intravvede, limitandosi a contraddizioni secondarissime o che sono tali solo rispetto alla **sua** visione della critica, del cinema, della realtà attuale, ecc. ecc., rispetto alle **sue** e non alle nostre scelte. Incominciamo però dal marginale. Fink fa un paragone con « Cinema & Film », con cui ci accomuna come le due riviste nuove in Italia e sostanzialmente somiglianti. Ed è vero, se intende il rifiuto forse comune di « far della critica » un « mestiere » (secondo il titolo che rifiutiamo in toto della rubrica di « Cinema Nuovo »), la comune volontà di intervento, forse anche il tentativo di elaborare una linea di gruppo, e di certo, infine, una miglior conoscenza e comprensione del cinema.

Ma vediamo i punti che egli mette a confronto: 1) la politica: noi vorremmo trovar la rivoluzione « già compiuta sullo schermo », per Fink posizione pericolosissima più di quella di « Cinema & Film », che invece vuole un cinema che « mostri e non dimostri » e « lasci liberi di fare la rivoluzione » (o no); 2) il linguaggio critico: loro parlano sostenuto, noi invece becero e diciamo merda; 3) i maestri: loro li « amano » mentre noi prendiamo le distanze perfino dai nostri prediletti come Buñuel; ma ci ritroviamo insieme ad apprezzare (aggiungiamo: noi con più sfumatura) Jerry Lewis e Howard Hawks che sono, secondo Fink, « non-arte e non-cultura » (ancora a questo punto?! ah, i danni del buonsenso crociano sono davvero più gravi, specialmente se corroborati attraverso la frequentazione dei più amorfi anglosassoni, che non quelli pseudo-lukacsiani del resto della rivista). In più, cosa di cui non ci vergogniamo affatto, a noi piace anche la « sottocultura », cioè preferiamo Freda a Kramer (Stanley).

Rispondiamo brevemente ad uso dei nostri rari lettori che conservino briciole di questo « buonsenso » e ancora non ci abbiano capiti. Per la politica: veda, tra l'altro, i documenti di Pesaro per il cinema « fuori » e sulla nostra linea di ricerca per il cinema « dentro »! Se vuol proprio discutere, discuta quelli. In ogni caso, della « rivoluzione fatta sullo schermo » è ovvio che ci interessa ben poco. Ci interessa invece il modo in cui lo schermo può contribuire — attraverso le sue proprietà i suoi condizionamenti le sue miserie la sua bellezza le sue potenzialità — a far sì che la rivoluzione, scritta nelle cose, si chiarisca nelle sue necessità dilemmi prospettive nella coscienza dello spettatore. Che gli ipocriti interessati ci prendano per zdanoviani, è affar loro. Al punto due: non frequentiamo i salotti bene Banti-Bassani, non ci interessa scrivere come non si parla, e negli ambienti in cui ci muoviamo le parole di cui la mammoletta si scandalizza sono modi di dire correnti, ovvi, tutto qui. (E non ci « mascheriamo da

Biblioteca Gino Bianco

giovani »: siamo quello che siamo, tra i 18 e i 32, ma comunque « dentro » — nel bene e nel casino — nel movimento e nei gruppi politici « estremisti ». La gente che ci legge viene per la sua gran maggioranza di lì, ed è per quella che soprattutto scriviamo. Ma ci sembrava fosse chiaro da un pezzo. Terzo punto: è ovvio che se si tenta una nostra linea di ricerca e di intervento ci si preoccupi di scoprire il nuovo (anche se qualche volta ci limitiamo a divertirci) e di elaborarlo. Il rapporto col vecchio — anche coi riveriti e amati classici — non può dunque che essere conflittuale e dialettico, e richiedere messe a punto o anche liquidazioni. Ma è così da sempre, meno che per gli addetti ai lavori che catalogano rispetto a canoni stabiliti o solo di « gusto », specie se togliattiani e/o crociani. Di più: modestia a parte, il nostro Marx, e anche i nostri Lukács e i nostri Benjamin e i nostri altri punti di partenza « classici », ci vantiamo di conoscerli abbastanza, e forse anche meglio che non i collaboratori della muffosa rivista aristarchiana.

Ma, dicevamo, le vere contraddizioni nostre non stanno nelle parolacce nè in Jerry Lewis nè in Riccardo Freda, e da qui deriva la nostra sostanziale infelicità (Fink ci considera infatti ingenuamente felici o qualcosa di simile). Derivano: dalle difficoltà oggettive d'intervento in un ambiente (e in un discorso) la cui confusione è massima e il cui grado di ascolto minimo; da quelle di costruire un vero « lavoro di squadra » e portare avanti un'elaborazione di gruppo, con partenze ed origini spesso diverse (dalle quali risultano gli ancora notevoli squilibri tra le nostre pagine); dal fatto che più o meno tutti e in modi diversi ma abbastanza convergenti e non solo paralleli, facciamo o almeno tentiamo di fare « altro », cioè lavoro politico; dalle asperità dell'incontro non solo tra teoria e prassi politica o teoria e prassi « artistica » ma anche tra teoria politica e teoria « artistica » — soprattutto, per il momento; dalle difficoltà, in primis, di trovare il punto di incontro tra un intervento concreto che sia diverso dal riformismo in cui sguazzano i cosiddetti uomini di cultura della « sinistra » italiana ivi compresi i critici e registi cinematografici, e la coerenza rivoluzionaria; col corollario fondamentale delle difficoltà di elaborare una linea di nuova politica culturale in una fase di oggettiva tensione sociale e scontri di classe generalizzati, ma anche di rimescolamento con forti componenti di aggiornamento socialdemocratico, in mancanza di un'organizzazione rivoluzionaria con la quale ci si possa immediatamente identificare (e se verrà in modi nuovi e adeguati, come deve venire, certo il rapporto tra arte e politica e tra politica e cultura sarà ben diverso da quello portato avanti dal « Cinema Nuovo » della grande epoca, di cui l'attuale è pallida e squallida sopravvivenza). Proprio perchè non è così facile risolvere questi dilemmi specialmente dal secondarissimo ma non inutile obiettivo di una rivista periferica di cinema, non siamo poi così felici. Però, essendo vivi ed essendo tra i pochi in giro che hanno di queste preoccupazioni, azzardosamente ci proviamo. Anche rischiando approssimazioni, aggressività, disordine. Dunque, siccome c'è un ordine di priorità il cinema non è un fine in sè per nessuno di noi (nè, tanto meno, lo è la critica); e, siccome tra esigenze attuali anche cinematografiche e progetto rivoluzionario c'è un notevole dislivello, è molto più facile ipotizzare la « felicità » di un Ponzi, che vuol realizzarsi nel cinema e riesce a farlo, o di un Fink, se sapesse capir meglio che cosa effettivamente vuole e accettasse più coerentemente la sua borghesaggine, che non la nostra. E per molto tempo ancora.

Pio Baldelli
IL CINEMA DELL'AMBIGUITA'
(Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini)
pp. 400, L. 2800
SAMONA' E SAVELLI

PREMIER PLAN
revue mensuelle de cinéma
n. 51
Jean-Pierre Bouyxou
FRANKESTEIN
B.P. 3, Lyon - Préfecture 69
Lyon, France

Biblioteca Gino Bianco

I FILM

Il riscatto dei mercenari

Stimolata dai successi italiani, Hollywood si è lanciata di nuovo sul western, provando ancora una volta che — con gli opportuni aggiornamenti — c'è ancora qualcosa di vero nella definizione del genere come « cinema per eccellenza ». Ha anche trovato, l'affermazione è ormai matura, il suo westerner numero uno, in grado di prendere prestigiosamente il posto dei grandi vecchi (dei quali solo Hawks ancora sulla breccia) e dei mediani in un modo o nell'altro scomparsi o offuscati (Mann, soprattutto, e poi Ray, Fuller, Boetticher, Daves, Dmytryk), ad eccezione di alcuni uomini di mestiere bravi (Douglas, Mulligan) o cattivi (Marshall), e senza, infine, che una nuova leva si sia formata: McLaglen è sempre pedestre, G. R. Hill si fa insegnare da attori e sceneggiatori con qualche profitto, e Gries non sempre ci azzecca per eccesso d'ambizione, Pollack non sa ancora bene cosa vuole. Altri, come Brooks, Penn, Polonsky redivivo. fanno puntate eccellenti nella prateria, ma per continuarvi il dicorso nato e iniziato e radicato altrove. Lo scettro è dunque indiscutibilmente suo, del mezzo-sangue Sam Peckinpah, che ha all'attivo quattro grandi western (senza contare la sceneggiatura di *Doringo*) e non ha mai fatto altro che western. Tutti li han visti (o avrebbero dovuto), e se *Sierra Charriba*, fittissimo affresco sull'insensatezza bellica di una scacchiera con troppe pedine è un film deturpato, di cui vogliamo sperare che integrale non sarebbe stato così discutibile (benché egregio), *Sfida nell'Alta Sierra* è un capolavoro, e il primo, *La morte cavalca a Rio Bravo*, il più fordiano e il più classico perché il primo, è forse altrettanto straordinario. Fa rabbia, oggi, sentire i sapientoni della critica che affermano la derivazione del *Mucchio* dall'enfasi del western italiano. Ridicolo. Si vadano a rivedere le date, e scopriranno che *Sierra Charriba* è stato girato nello stesso anno di *Per un pugno di dollari*, e che già conteneva lo stile, il tono, la carica che distinguono il Mucchio. Azzardiamo anzi un'ipotesi: è forse proprio perché troppo nuovo, perché Peckinpah aveva capito con la testa quel che Leone e i commercianti italo-spagnoli hanno capito con l'intuito dei bilanci romani e con un briciolo di malattia, che i produttori si sono trovati sconcertati e sorpresi e hanno cercato di ridurre quel film a dimensioni più « normali », tirando via non a caso gli episodi più enormi. Seconda ipotesi: è forse proprio da *Sierra Charriba* che nasce la pretensione del *Buono, il brutto e il cattivo*.

L'enormità di *Sierra Charriba* era quel che del film ci convinceva di meno. Dal massacro iniziale, tagliato via dal produttore, ai duelli senza misura, all'orgia di sangue su motivazioni di bestiale militarismo, questo avveniva anche attraverso gli incontri straordinari (i cinesi e i cammelli della *Sfida* lasciavano il posto ad una fauna internazionale aberrante in un Messico juareziano) e il gioco di un inseguimento continuamente reimpastato, complicato, in una marcia (come ne *La morte*, e nella *Sfida*, ma là era marcia quasi intimista) che si ripresenta come elemento basilare d'ogni suo film e che è interrotta da digressioni, ramificazioni, episodi

Biblioteca Gino Bianco

« Il mucchio selvaggio » è l'America (Sam Peckinpah)

laterali, ritorni su situazioni appena sfiorate in precedenza, fino a far credere a un'assenza di logica, a un'incoerenza in cui si resta intrappolati per scoprirne solo alla fine la calibrata maestria. Sono gli interventi di furia, d'irrazionalità esplosiva e bellicosa, feroce, che caratterizzano queste deviazioni, come se la logica della marcia e della « missione » (che dal primo all'ultimo film va modificandosi e diventando via via più abbietta, e comunque mai solo nella *Morte* aveva una vera giustificazione) dimostrassero la loro *illogicità determinata* proprio in questi « imprevisti » che ne scoprono tutto il non-senso. La palma di questi imprevisti tocca senza dubbio al balletto notturno dell'invasione indiana, breve sequenza surreale e allucinata, nel primo film di Peckinpach. Abbiamo, parlando degli altri, narrato in parte l'ultimo Peckinpah. Ma l'antimilitarismo violento e tuttavia ancora compiaciuto di « super », di grandioso, di orrido sovraccarico di insistenza, ci metteva nel film precedente, disagio. Solita obbiezione: per parlar male della guerra, la si mostra nella sua sanguinarietà senza nulla risparmiare, ma col rischio che lo spettatore finisca per prenderci gusto. Diverso è il caso del *Mucchio*, che pure non lesina sul rosso, schizzante via da ogni corpo per finire in ogni angolo dello schermo a 70 mm. Il *Mucchio* è qui più omogeneo che in *Sierra Charriba*, la struttura del racconto più depurata, la marcia più essenziale, gli elementi drammatici più ridotti.

Questo non toglie che il film sia *più denso* del precedente, e drammaticamente *più efficace*. Soprattutto nella progressione, che libera via via un significato vieppiù

Biblioteca Gino Bianco

preciso, una morale più nitida, una lezione *più adulta*. C'è il fatto stesso di non aver preso a perno dei militari, bensì dei banditi inseguiti a loro volta da degli avanzi di galera pagati dal capitale — in terreno neutro, il Messico, ma pieno delle incognite di una situazione locale in esplosione. La rivoluzione, coi suoi militari reazionari deliranti, e i suoi ribelli contadini ed indios. Finirà che gli inseguiti e l'inseguitore Ryan (sempre magnifico attore, con la sua maschera cui l'età ha aggiunto in amarezza e ironia) dovranno fare i conti proprio con questa realtà, confrontarvisi, scegliere. Come nei *Professionisti*, al quale il *Mucchio* fa molto pensare, ma del quale rifiuta la minuzia dialogica perché è soprattutto un western e vuole esserlo sino in fondo, gli sporchi delinquenti e mercenari yankee senza passato rivoluzionario d'alcun tipo com'era nel Brooks, ma con solo il cameratismo tra alcuni nato da una comune vicenda bellica e poi banditesca, si vendono al miglior offerente. Ma, quasi insensibilmente, sulle due ore e mezza di spettacolo, l'ingranaggio li coinvolge con la congiura del minimo di valori che loro restano, e dai quali peraltro si difendono strenuamente, e con la visione di uno schifo più grande del loro. Sicché alla fine non resta, matematicamente non resta, e non resta alla visione dello spettatore più yankizzato come a quella dei personaggi, che un'unica scelta: buttarsi nella mischia, aprire il fuoco, provocare la reazione sapendo che non c'è altro modo di uscirne. Ed è il massacro finale, che nella sua epica ridondanza lascia il posto ad un finale di quieta morale che scaturisce dai fatti senza bisogno d'esser spiegata con parole. Ryan e O'Brien passano tra gli indios, per continuare dalla loro parte. Come nei *Sette samurai*, vince il contadino, vince la ragione della terra e del povero, alla cui lusinga — verde paradiso di rapporti umani davvero umani rappresentato dal villaggio in cui il mucchio era stato accolto — i mercenari non riescono a resistere, perché esso è il loro passato, la loro infanzia, la loro pulizia. Radicando i personaggi nel terreno della mitologia western e della mitologia eroica americana, Peckinpah, attraverso il sistema e senza mai avere avuto, probabilmente, il dubbio se uscirne (e gli anni di forzato silenzio devono avergli posto il problema anzi che no), si rivolge allo « spettatore medio » americano intossicato da John Wayne e gli dimostra come il modello sia ambiguo, a che disgusto sia giunto, purtuttavia salvandone il poco di « tradizione sana » che esso comporta: per far leva su quello, e dimostrare come l'unica possibilità di riscatto e di nuova possibile validità di quel mito sia solo nell'olocausto (almeno parziale) degli eroi e nel *passaggio dall'altra parte* della barricata. Si può discutere il senso dell'operazione, la sua validità e legittimità *politiche*. Ma non il suo intrinseco interesse per chi dalla sua piccola parte di « regista del sistema » creda valido muovere e manipolare i grandi miti collettivi americani ad uso della collettività. E non si può discutere, di certo, il magnifico risultato cinematografico che questo tentativo ci ha dato.

Saverio Esposito

IL MUCCHIO SELVAGGIO (The Wild Bunch) **rg** Sam Peckinpah; **scenegg** Walon Green, Sam Peckinpah; **storia** Walon reen, Roy N. Sickner; **produz** Phil Feldman, Warner Bros-Seven Arts; **con** William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien, Jaime Sanchez, Ben Johnson, Emilio Fernandez; **or** Usa (1969).

Biblioteca Gino Bianco

Col sorriso sulle labbra e la famiglia nel cuore

Jerry sposato due volte nel giro di un anno è veramente una grossa novità per chi era rimasto scapolo sino alla sua età. È troppo semplicistico dire che ha superato il suo terrore per la donna tiranna americana. A partire dalla Stella Stevens de *Le folli notti del dottor Jerryl* aveva avuto modo di conoscere delle ragazze comprensive, tenere, materne, meno terrorizzanti. D'altra parte, per sposarsi, ha dovuto superare non poche nevrosi, inibizioni, incapacità a qualsiasi tipo di lavoro, a maneggiare gli oggetti più comuni della vita quotidiana. Si è finalmente inserito, non è più un disadattato cronico e inguaribile, un "errand boy" o un "bell-boy"; ha messo testa a partito, non è più un "nutty professor", ha un lavoro di responsabilità, con ufficio personale anche se ogni anno più stretto, presso le Assicurazioni Granito. Felicemente sposato con una moglie-perfetta-madre-straordinaria di due tesori di bambini, normale settimana corta di lavoro, con week-end regolamentare, dove « il sabato è peggio degli altri giorni » e « se le pare che sabato e giorni precedenti fossero brutti, senta che cosa succedeva la domenica ». Ma lo status finalmente conquistato di medio-americano-padre di famiglia non gli cambiava proprio nulla. È certo anche se non ce lo dice che si è sposato contro voglia, per sfuggire ai problemi che ha suscitato in una folle corsa verso problemi ancor più grandi. Il lavoro, anche questo nuovo, lo odia ancora sanamente; basta una sola sequenza per farci capire in che stato lo riducano segretaria, posta quotidiana, quell'oggetto impraticabile che è il telefono; le matite, poi, Pit Ingerson continua a spezzarle per disperazione. Ma il punto non è ancora questo: è la vita familiare in sé, tanto più tale quanto più insopportabile. Si direbbe che per impedirgli di radersi quando se ne sta insaponando davanti allo specchio con il rasoio in mano, ci vuole una congiura, un progetto premeditato e attuato scrupolosamente nei minimi particolari; invece no, è affatto normale, frutto di una spontanea e naturale collaborazione tra moglie figli e cane. Non c'è proprio nessun motivo eccezionale perché arrivi al punto da non essere più in grado di pettinarsi; il fatto che poi il sabato sera non riesca a far l'amore non è altro che la logica e naturale conseguenza di un planning sessuale e quotidiano assolutamente razionale; se Nancy non si attardasse a prendere la pillola Pit non si addormenterebbe, ma se Nancy non prendesse la pillola le conseguenze sarebbero disastrose e il suo comportamento affatto irragionevole. È vero che per sfuggire ai colpi di sonno tanto invincibili quando indesiderati basterebbe, ad esempio, non andare al party dei conoscenti insopportabili che vi detestano, ma, allora, cosa sarebbe il sabato sera che è per definizione la sera dei parties? La normalità della vita familiare di Pit e Nancy Ingerson è il risultato di norme codificate inoppugnabili, connesse e giustificate da una logica stringente. Jerry-Pit ha la sua piccola, prevista evasione: la pesca domenicale; sino a quando Nancy gli dimostra a fil di calcolatrice che è tròppo costosa e, quindi, ragionevolmente impossibile. I figli dal canto loro tolgono la ragione principale della scampagnata domenicale; alla madre rispondono unanimemente che ad accompagnare il padre a pesca si scocciano infinitamente; mentre la piccola brava Jennifer contribuisce a rendere la spedizione più costosa facendo morire d'ingestione, con la sua merendina, le esche e il cane di famiglia crea guai giocando con la canna da pesca. È

Biblioteca Gino Bianco

in questa prima parte del film che Jerry si scatena confermandosi il più formidabile rivelatore della idiozia delle regole di comportamento medio-americano codificato; forse l'unico uomo di cinema americano ad intrattenere un rapporto così diretto con la realtà che gli sta attorno. Purtroppo, in questo caso, il vecchio George Marsall — che già lo diresse in occasione del suo battesimo cinematografico e in un paio di altre occasioni — non lo aiuta molto con la sua regia (vedi tutta la lunga parte centrale del film); mentre il soggetto di Rod Ameteu e David Davis introduce nel quotidiano-normale un elemento di eccezionalità — la congiura della moglie e del medico Scott Carter (Peter Lawford) — controproducente, in quanto era proprio l'aspetto normale-quotidiano della situazione a conferire alla critica lewisiana interesse e presa diretta sulla realtà. Non a caso il film a un certo punto si sfilaccia divenendo un seguito di gags staccati lontani dalla continuità sintetica iniziale in cui la comicità di Lewis passa dal surreale al macabro al jerrismo con tringatezza e abilità sorprendenti.

Piero Arlorio

JERRYSSIMO (Hook, Line and Sinker) **rg** George Marshall; **sogg** Rod Amateu, David Davis; **scenegg** Rod Amateu; **fot** (technicolor): Wallace Kelly; **prod.** Jerry Lewis, Columbia; **con** Jerry Lewis (Pit Ingerson e Freddy C. Dobbs), Peter Lawford (Scott Carter), Anne Francis (Nancy Ingerson), Kathleen Freeman (la baby sitter); **dur** 90 mn.; **or** Usa (1969).

Zero in rivolta

Se si escludono i film inglesi di Hitchcock (forse anche gli americani) e quelli inglesi di Losey, un film magico *(Il ladro di Bagdad)* ed uno edipico (*L'occhio che uccide*) di Michael Powell, le piacevoli perversità di *Il coraggio e la sfida* di Roy Baker e i fantasmi uterini di Jack Clayton *(Suspense,* da Henry James*)* il cinema inglese non esiste. E i « grandi » Lean, Reed, Asquith d'altri tempi sono, al giorno d'oggi, Richardson, Reisz e Anderson, nuovi accademici di mediocre mestiere e di idee sempre più ininteressanti. Tutti e tre ci fecero illudere per degli onorevoli adattamenti di solidi referti sociologici prestati da scrittori peraltro neanche geniali, ma che almeno conoscevano e sapevano riferire su un mondo vero, comune, operaio. Senza Sillitoe (*Sabato sera, Il maratoneta*) e Storey (Il *campione*) che avrebbero fatto i tre citati?
Anderson, più di ogni altro passava per un autentico perseguitato, per l'unico che il sistema avesse messo alla gogna dopo un troppo irritante (per il sistema) *Io sono un campione,* onesta messa in scena e passabile direzione d'attori a servizio di un soggetto abbastanza stimolante. Ora ricompare, con un trionfo. No, non è che si sia « venduto » eccessivamente. Ma sa azzeccare il momento, e nella provincia politica inglese, affronta il tema in auge altrove (Berkeley, SDS, italiani, Maggio) che in Inghilterra non ha consistenza, affogato per il momento in un profluvio di shakes e minigonne e tranquillizzanti. Vuol metter paura al sistema. Ma vogliamo scherzare? Fan bene a premiarlo a Cannes nel primo festival-restaurazione dopo il Maggio, e a decretargli a Londra ogni successo. Se lo merita. Ci ammannisce infatti con piattezza narrativa tradizionale (salvo piccole libertà insulse di colore, e divisione in capitoli che fa invero più Kipling che Godard) un mediocre docu-

Biblioteca Gino Bianco

mentario sul sistema educativo inglese, o meglio: sul sistema educativo attraverso il quale si forma la classe dirigente. Il documentario non svela niente che non si sapesse (perfino nei sostenitori più distinti di quell'istituzione educativa, come Rattigan e Asquith nel vecchio *Tutto mi accusa;* e ci sono poi cinquecento romanzi e mille saggi) e ha il difetto di non scavare né in direzione psicologica, né sociologica, né politica. Mai « apre », allarga, o va a fondo per vedere collegamenti più vasti e illuminanti tra un ordine e l'altro, in modo pregnante (e sì che Anderson ha attaccato e attacca regolarmente i film di Losey, *Accident* compreso!), e ad una fenomenologia condizionata fa seguire una ribellione fasulla. Se non fosse per l'ovvia idea di una sparatoria finale in cui, con motivo, il sistema si difende al suo completo (ma che facile scena!), il film sarebbe addirittura reazionario, tanta è l'insipienza del gruppetto rivoluzionario, e tanto scarsa la convinzione, sia pure anarcoide, sia pure fascistoide, di quei ribelli.
Soprattutto sorprende, questa rivolta, per la completa assenza di dialettica con l'esterno, con la metropoli, col rinnovamento apparente del sistema altrove, e l'assenza di qualsiasi senso di massa o persino appena generazionale da parte dei suoi attori - nelle loro convinzioni altrettanto integrati degli odiati prefetti ed altrettanto convinti dei loro privilegi di classe, dato che mai li mettono in discus-

Una rivolta vitalistica (« Se... » di Lindsay Anderson)

Biblioteca Gino Bianco

sione.La loro rivolta è a un altro livello, eroico-vitalistico, e peraltro già più tipico d'altre classi, colleges ed ambienti.
L'infantilismo della visione politica risulta dunque un invito al puro e semplice buon consumo del film, con un brividino d'uso, da parte del borghese di Londra e del prof. di Eaton. Niente di cui scandalizzarsi, in fondo, se non fosse per l'imbecille presunzione di Anderson, finito in noia e forse, smanioso di sterline come tutti i cosiddetti, anzi sedicenti, « arrabbiati » inglesi di tutte le arti. Un solo fotogramma di *Zéro de conduite* ha più forza eversiva ed espressiva dei duemila metri di bambocciate di questo signore. (Quando His Majesty lo onorerà del titolo di Sir? Lean, Reed e Asquith ce l'hanno già. E anche i Beatles. Tra un po', diciamo uno o due annetti perché Osborne si sia rincoglionito del tutto, toccherà forse a diversi della banda non più giovane da cui c'eravamo sconsideratamente attesi qualcosa di nuovo, a cavallo tra i freddi anni '50 e i primi coesistenziali '60).

Saverio Esposito

SE... (If...) **rg** Lindsay Anderson; **scenegg** David Sherwin, dal soggetto originale « The Crusaders » di David Sherwin e John Howlett; **fot** Miroslav Ondricek (bianco e nero e colori); **con** Malcolm McDowell (Mick), David Wood (Johnny), Richard Warwick (Wallace), Christine Noonan (la ragazza), Robert Swann (Rowntree), Hugh Thomas (Denson), Guy Ross (Stephans), Peter Jeffrey (il preside), Mona Washbourne (la governante), George Chater (il cappellano), Arthur Lowe (il direttore), Mary Mac Leod (la moglie del direttore); **prod** Michael Medwin, Lindsay Anderson, Paramount; **or** Gran Bretagna (1969).

Apologia di polizia

Del passato politico di Carlo Lizzani sono noti due episodi: l'uscita (su posizioni di estrema destra) dal P.C.I. e l'uso che il ministro di polizia Taviani fece di *Banditi a Milano*, proiettandolo dopo i comizi elettorali per dimostrare l'efficienza e la serietà delle forze dell'ordine. Questi fatti integrano perfettamente il giudizio che si deve dare del suo ultimo film *Barbagia (La società del malessere)* e ne spiegano e inquadrano appieno tutta la tematica (?). *Barbagia* doveva essere l'ultimo episodio (e speriamo sia davvero l'ultimo, a meno che una recrudescenza del banditismo della Val Camonica o l'estendersi del fenomeno dei « ladri delle monetine da 10 lire degli ascensori » non spingano Lizzani a una nuova fatica), l'ultimo episodio dunque della trilogia dei banditi (*Lutring, Banditi a Milano*); in effetti si tratta dell'ultimo panegirico di una "apologia della polizia" con contenuti, termini e modi degni della rivista "Polizia moderna" (si riceve solo per abbonamento); una sorta di "befana della P.S." che sotto forma di apologo scoperto a intervalli periodici il buon Lizzani fa recapitare ai celerini obbedienti e ai ministri degli Interni rispettosi. *Barbagia* è infatti una sciocca favola per grandi, l'epopea valorosa ma sfortunata dell'eroe western (prima dell'era-Sergio Leone) che perde perché: 1) sta dalla parte del male;, 2) è inferiore tecnicamente e numericamente e soprattutto 3) non può opporsi all'ineluttabile trionfo della civiltà (poliziesca forse ma nonostante tutto fondamentalmente buona). L'interprete Terence Hill è vecchio del mestiere, avendo fatto parecchi western all'italiana, e dà al personaggio di Graziano Mesina tutti i suoi occhi azzurro-mare e

Biblioteca Gino Bianco

la sua prestanza ginnica; in periferia sui cartelloni pubblicitari del film non c'è la cupa immagine intabarrata dei banditi che solleticano i passanti del centro promettendo torbide vicende di sangue e morte, ma c'è un'agile silhouette appena ombreggiata con sopra la scritta: « un nuovo Terence Hill » (come dire: ora anche in confezione social-politica).

Un'avventura western quindi con tutti i suoi elementi e i suoi personaggi, tanto scontata da risultare kitsch: c'è la donna del bandito procace e sensuale come una spogliarellista con una minigonna adeguata e la « tentazione dell'onestà subito respinta nel momento del pericolo »; c'è il luogotenente tonto e feroce che si scontra con l'umanitarismo del capo e poi, quando questi cade in disgrazia, lo umilia costringendolo a mansioni subalterne (ed è in una di queste naturalmente che sarà catturato); c'è anche (particolare "impegnato" alla Sollima) la connivenza dei banditi coi signorotti di paese. Ci sono infine gli "stacchi" sociologici con gli intermezzi populistici di Giuseppe Fiori, solo alcune frasi di una banalità sconcertante, ma sufficienti probabilmente per assicurare lo sconto ai possessori di tessere ARCI. C'è tutto insomma, ma non c'è assolutamente niente della realtà della Sardegna, non c'è neppure il tentativo di un'analisi e di una interpretazione non superficiale del problema del banditismo, delle sue cause e implicazioni di natura sociologica economica politica. Il banditismo è visto esclusivamente (in quei rari e parziali momenti di riflessione) come prodotto di una situazione arretrata, come disfunzione di un'area non integrata che uno sviluppo equilibrato e razionale dovrà eliminare inevitabilmente. Si evita accuratamente anche il minimo accenno al rapporto banditismo-repressione poliziesca (e non potrebbe essere altrimenti considerato il vasto impiego di mezzi e uomini gentilmente prestato dal ministero degli interni); ai "fatti di Sassari" (i commissari di polizia incriminati) si allude appena con l'inquadratura fugace di un titolo di giornale; si ignora del tutto il fatto (noto a tutta Italia) delle trattative condotte, anche ad altissimo vertice, tra i parenti di Mesina e i rappresentanti del governo e della polizia che portarono poi alla sua spontanea consegna mascherata da "incidente" e cattura; i rapporti del banditismo agricolo-pastorale con la criminalità urbana e con i settori economici e politici che lo proteggono l'organizzano e lo finanziano (il caso dell'avvocato, candidato del MSI al consiglio regionale, implicato nell' "anonima sequestri", non è unico) vengono presentati precisi e reali; in questo modo fatti oggettivi e significativi vengono ridotti ad elementi generici e marginali di malcostume e corruzione.

La parte "politica" del film (fortunatamente limitatissima) è risibile; l'accenno alla rivolta studentesca (naturalmente vista come semplice malcontento giovanile) è veloce e incerto (introdotto forse solamente in ossequio alle esigenze del mercato che richiedono un pizzico di contestazione in tutti i prodotti); il passato di perseguitato politico di Atienza (il compagno spagnolo di Mesina) è naturalmente, come tutti capiscono fin dal primo momento, solamente una balla che in punto di morte lo spagnolo rivelerà e che risulta completamente estranea e appiccicaticcia; una manifestazione al grido di "Ho chi Minh" ricostruita da Lizzani assoldando "manifestanti" tra i fascisti e i giovani bene di Sassari è stata fortunatamente eliminata nel montaggio (niente è più patetico e impotente della finzione di un atto politico). Un film in definitiva in cui "la società del malessere" è più che altro una "società non ancora del benessere" ma che si avvia a diventarlo con l'aiuto di qualche fabbrica, di qualche riforma agraria, di un mucchio di baschi blu e di un po' di comprensione verso chi « più per ignoranza che per cattiveria commette

Biblioteca Gino Bianco

qualche errore ». *Barbagia*, secondo Lizzani, « si rivolge ai pastori, ai contadini e agli operai »; questi naturalmente saranno tra i pochi in Italia che non lo vedranno non avendone il tempo, costretti come sono a fare quattro ore al giorno di straordinario o a vivere tutto l'anno sui pascoli; e avendo soprattutto da fare la lotta di classe piuttosto che vedere queste menate.

Simone Dessì

BARBAGIA (La società del malessere) **rg** Carlo Lizzani; **prod** Dino De Laurentiis; **distrib** Paramount; **con** Terence Hill (Graniano Cassitta), Don Backy (Miguel Teuza), Frank Wolff (avv. Spina), Gabariele Tinti (Nanni Ripari), Rossana Krisman (moglie di N. Benedetto), Franco Silva, Rosalba Neri, ecc.; **orig** Italia (1969).

Lontano dalle masse

Da un film come *Z*, viene una ennesima conferma di quanto siano ormai incapaci di interpretare la realtà i valori e gli schemi tradizionali di una certa sinistra intellettuale. Apologo, discorso metaforico che prendendo spunto dalle vicende greche vuole dire qualcosa di universalmente valido ed utilizzabile, *Z* ripropone un modo di vedere tutto sommato socialdemocratico, ma questo, ed è il dato più interessante, è costretto ad emergere in maniera contorta, negativa, contraddittoria. Pensiamo al discorso tradizionale sulla polizia, garante dell'ordine sociale, che interviene a reintegrare quando è turbato dal delitto. Occasionalmente, potevamo avere poliziotti disonesti, ma come singoli individui contrapposti al corpo sociale sano. Ora la situazione è piuttosto quella di una corruzione generale, con individui che magari vorrebbero restare onesti, ma che spesso si piegano allo sfacelo che li circonda. Se il giallo si svolge tutto in un contesto privato, *Z* è invece alle prese con una società in cui la corruzione della polizia è una delle forze politiche in gioco. Qui, addirittura, la polizia è corrotta perché fascista, essa non soltanto funziona da meccanismo di repressione, ma organizza e copre assassinii politici. Analoghe considerazione si possono fare a proposito del discorso più generale del film. Siamo in un quadro di violenza diffusa, generalizzata: c'è una destra che attacca utilizzando ora la legalità, le complicità interne all'apparato statale, ora facendo ricorso alla cospirazione, a una massa di manovra sottoproletaria e piccolo borghese, al colpo di forza eversivo. Ci sono poi gli oppositori democratici, visti in sostanza come intellettuali chiusi nel loro isolamento sociale; Yves Montand è il leader di un movimento pacifista, costituzionale, non violento, Jean Louis Trintignant, l'incorruttibile giudice, rappresenta la giustizia, la legge eguale per tutti, ma è anche l'individuo onesto, che non scende a compromessi e non si lascia intimidire da nessuno. Insieme essi sono gli eroi del film, nei quali si identifica il suo contenuto positivo. Chiusa nella falsa alternativa potere-cultura (violenza-non violenza, barbarie-decenza, civiltà, ecc.) la prospettiva del film resta forzatamente pessimistica. L'apparente trionfo della giustizia in realtà prelude al colpo di stato fascista, gli assassini smascherati, i militari, i procuratori generali si ritroveranno al potere, gli oppositori democratici in galera o peggio. La conclusione del film rimane quindi una riaffermazione astratta talora consolatoria di valori, e un invito generico a stare in guardia, a vigilare contro le forze (oscure

Biblioteca Gino Bianco

ma non tanto) che agiscono per distruggere lo stato democratico. Accanto a questo motivo però se ne insinua un altro, che è il contraltare della tesi, diciamo, cosciente, del film: esso si risolve anche, e non importa se involontariamente, in una dimostrazione dell'impotenza completa di quelle forze di sinistra che, separate dalle masse, pretendono di rappresentarle ma hanno in realtà diffidenza e paura della loro azione in prima persona, della loro violenza rivoluzionaria. Ben s'intende, ciò è rilevabile soltanto sul piano critico, come contraddizione e negatività del film: a livello esplicito delle sue argomentazioni la situazione è in effetti senza vie d'uscita, mancano le indicazioni per un possibile diverso sviluppo delle cose; la classe operaia non è chiamata in causa, gli studenti, che pure compaiono, in una breve sequenza, sono un simbolo, piuttosto esterno, del movimento di massa, e così via.

Se il contenuto del film è vecchio (personalmente però trovo *Z* meno fastidioso e più onesto di tanti pateracchi resistenzial-celebrativi degli ultimi anni) gli strumenti narrativi di cui si serve sono spesso interessanti. La stessa struttura del film, imperniata sull'uso dei meccanismi tradizionali di suspense in funzione, stavolta, della ricerca di una verità collettiva, sociale, il linguaggio asciutto, essenziale "oggettivo", il montaggio spezzato, hanno spunti spesso nuovi e che meritano di essere ripresi. Proprio grazie ad essi, ed alla bravura degli attori (tra cui solo Yves Montand cerca con troppa insistenza di ritrovare gli accenti di *La guerra è finita*), *Z* deve la sua innegabile presa spettacolare, e la sua possibile utilità nella ricerca dei mezzi espressivi di un cinema politico.

Valerio Grisoli

Z rg Costa Gavras; **scenegg** Costa Gavras e Jorge Semprun, dal romanzo di Vassili Vassilikos; **fot** Raoul Coutard; **mus** Miko Teodorakis; **con** Yves Montand (Z), Irène Papas (Elena), Jean-Louis Trintignant (il giudice), Jacques Perrin (il fotografo), Pierre Dux (il direttore della polizia), François Perrier (il procuratore generale), Charles Denner (l'avvocato), Bernard Fresson, Georges Geret, Magali Noël, Jean Bouise; **dur** 125 mn; **prod** Reggane Film (Paris), O.N.C.I.C. (Algeri); **or** Francia-Algeria (1968).

Non siamo che all'inizio...

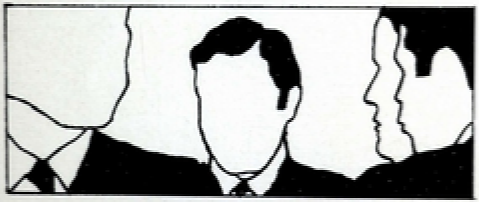
In corrispondenza con la decisa crescita dello scontro di classe in atto oggi in Italia, si intensificano le azioni di brutale repressione da parte delle istituzioni borghesi che colpiscono sempre più frequentemente, oltre i singoli militanti, anche pubblicazioni d'intervento politico, com'è accaduto recentemente con « Potere operaio » e « Lotta continua ». L'arresto di Francesco Tolin e la denuncia di Piergiorgio Bellocchio, responsabili dei giornali in questione, costituiscono un gravissimo attacco all'esercizio dell'opposizione politica.

Non ci stupisce né ci scandalizza che la « democrazia » borghese si valga di strumenti così palesemente ignobili come le norme concepite dal regime fascista, nel momento in cui venga posta concretamente in discussione la credibilità dei valori del sistema. Quello che ci preme far rilevare qui è come in modo sempre più chiaro la repressione colpisca le forze che rifiutano la funzione di « opposizione di Sua Maestà », tentando di riproporsi in termini correttamente classisti il problema della lotta per il potere proletario.

Ombre Rosse

Biblioteca Gino Bianco

Every day, we make the establishment a little more paranoid.



HELLAS

LIBRERIA INTERNAZIONALE
ANGLO-AMERICAN BOOK SHOP
TORINO
6, VIA BERTOLA, TEL. 546941

Biblioteca Gino Bianco

OMBRE ROSSE
RIVISTA DI CINEMA
N. 8 DICEMBRE 1969
L. 500

LINEE
IL CINEMA NOVO
RUY GUERRA
IL CINEMA ITALIANO
PROPOSTE
ATTI POLITICI
FESTIVAL
CRONACA DEL CRONOPIO
I FILM